



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera en Artes Visuales

Prácticas Suicidas: una revisión del cuerpo performático desde la resistencia física

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado de Artes Visuales.

Autor: Daniel Fernando Coka Pizarro

C.I: 0103948469

danielcokapizarro@gmail.com

Tutor: Mst. Julio Efraín Álvarez Palomeque

CI: 0101815462

Cuenca-Ecuador

30 de Julio del 2021



Resumen

Prácticas Suicidas: una revisión del cuerpo performático desde la resistencia física plantea en su primera parte, un breve acercamiento sobre el performance, luego un análisis de posibilidades de representación devenidas de contextos sobre arte acción en la historia del arte. Las obras han sido seleccionadas sobre la base de criterios y conceptos de artistas que usan el dolor o la resistencia física. El autor comprende las prácticas suicidas desde el riesgo voluntario de usar el cuerpo como herramienta de arte político. Lo político es entendido dentro de esta investigación como los enfoques de resistencia, (denuncia, catarsis e irrupción) que desde el metarrelato como discurso personal culminan en un desglose de obras del investigador, las que comprenden y visibilizan los intereses y debates sobre heteronormatividad, violencia, dolor, cuerpo, en la serie denominada *Caín en el escaparate*.

Palabras clave: Cuerpo. Performance. Resistencia. Dolor. Identidad. Queer. Abyecto.



Abstract

Suicidal Practices: a review of the performative body from physical resistance, presents in its first part, a brief approach on performance, then an analysis of possibilities of representation resulting from contexts on action art in the history of art. This work has been selected based on criteria and concepts of artists who use pain or physical resistance. The author understands the "suicidal practices" from the voluntary risk of using the body as a tool of political art. The political is understood within this research as the approaches of resistance, (denunciation, catharsis and irruption) that, from the meta-narrative as personal discourse, culminate in a breakdown of the researcher's works, which understand and make visible the interests and debates on heteronormativity, violence, pain, body, in the series called *Cain in the showcase*.

Key words: Body. Performance. Resistance. Pain. Identity. Queer. Abject.



ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I.....	12
Performance	12
1.1. Aproximación teórica e histórica de performance.....	12
1.1.2. Hechos históricos:	19
1.2. ¿Cómo se genera una acción de performance?	34
1.3. Cinco elementos pertinentes de la práctica de performance:	36
1.3.2. El espacio o la presencia del artista en un medio	40
1.3.3. El Tiempo o Factor Temporal.....	43
1.3.4. La relación entre el creador y el público	47
CAPÍTULO II	48
2.1. Caín: el cuerpo personal	48
2.2. Caín en el escaparate.....	59
Conclusiones y Recomendaciones	73
Anexos.....	77
Bibliografía & Web.....	81



Tabla de figuras

Figura 1 <i>Lips of Thomas</i> , Abramovic, M. (Registro de performance), Galerie Krinzinger, Austria. (1975).	18
Figura 2 <i>1era Feria Internacional DADA</i> , (registro fotográfico de la época), Alemania, 1920.....	20
Figura 3 <i>Ángel Prusiano</i> , Heartfield J. y Schlichter. R. Escultura con rostro de cerdo y traje militar, exhibido en la 1era Feria Internancional Dada, Zurich, Alemania 1920.	20
Figura 4 <i>In mourning and in rage</i> . Lacy, S y Labowitz, L. Manifestación (registro de performance) EE. UU. (1977).	22
Figura 5 <i>Sin Título N. 138</i> . Cindy Sherman, Fotografía. EE. UU. (1984)	24
Figura 6 <i>Orgies-Mysteries Theatre, 80th Action</i> . Nitsch H. (registro de performance) Schloss prinzendorf, Austria. (1984).	26
Figura 7 <i>Acción: NO +</i> . Grupo CADA. Registro fotográfico de intervención pública. Chile. (1983).	30
Figura 8 <i>Psique</i> . Pane, Gina. Registro fotográfico de acción. 1974.	35
Figura 9 <i>Instructivo de Flux-Mass, Flux-Sports, Flux-Show</i> , Maciunas, George. 1970.	40
Figura 10 <i>Autoretrato en el tiempo</i> , Ferrer Esther, Fotografía, (1981-2009).....	42
Figura 11 <i>La vitrina</i> , Hincapié, Teresa, Registro fotográfico de acción. (1989) Bogotá-Colombia. ...	43
Figura 12 <i>Caín</i> . Daniel Coka, Registro fotográfico de acción, 2014.	48
Figura 13 <i>Caín</i> , Coka Daniel. Fotogramas de video, 2014.	49
Figura 14 <i>QUEER</i> . Coka Daniel. Registro fotográfico de acción. 2014.	50
Figura 15 <i>QUEER</i> , Coka Daniel. Fotogramas de registro de acción. 2014.	51
Figura 16 <i>Ejercicios de reclutamiento 1.1.</i> , Coka, Daniel. Fotogramas de registro de video, 2015. ...	52
Figura 17 <i>Ejercicios de reclutamiento 1.2.</i> , Coka, Daniel. Fotogramas de registro de video, 2015 ...	53
Figura 18 <i>Ejercicios de reclutamiento 1.3</i> , Daniel Coka, Fotogramas de registro de video, 2015.	55
Figura 19 <i>Exposición de Caín</i> . Vista exterior de la vitrina. Registro, 2016.	56



Figura 20 <i>Salud a la vida</i> , Coka , Daniel. Registro fotografico de la accion, 2016.	58
Figura 21 <i>Objetos remanentes de la acción Salud a la vida</i> , 2016.	59
Figura 22 <i>S/T</i> . Registro fotográfico de acción. Coka, Daniel. 2016.	60
Figura 23 <i>S/T</i> . Registro fotográfico de acción. Coka, Daniel. 2016.	61
Figura 24 <i>S/T</i> . Registro fotográfico de acción. Coka, Daniel. 2016.	62
Figura 25 <i>El beso infinito</i> . Coka, Daniel. Registro fotográfico de acción, 2016.	63
Figura 26 <i>El beso eterno</i> . Coka, Daniel. Registro fotográfico de acción. 2014.	64
Figura 27 <i>Acción para Olvidar</i> . Coka, Daniel. Registro fotográfico de la acción, 2016.	65
Figura 28 Remanente de <i>Acción para Olvidar</i> . Coka, Daniel. Tinta china sobre papel, serie de 45, 2016.	66
Figura 29 Vista exterior de la vitrina de la exposicion <i>CAIN</i> de Coka, Daniel, 2014.	67
Figura 30 Afiche de la exposición <i>Caín</i> de Coka, Daniel 2014.	72
Figura 31 Carta de compromiso para la exposición <i>Caín</i> , 2016.	73
Figura 32 <i>Vistas frontales de las vitrinas</i> de la exposición de <i>CAIN</i> . Coka, Daniel. 2016.	74
Figura 33 Recorte de prensa sobre la exposición <i>Caín</i> . Periódico <i>República Sur</i> (impreso), 2016.	
Periódico <i>El Mercurio</i> , 2016.	75

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

Yo Daniel Fernando Coka Pizarro en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Prácticas Suicidas: una revisión del cuerpo performático desde la resistencia física", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 30 de Julio de 2021



Daniel Fernando Coka Pizarro

C.I: 0103948469



Cláusula de Propiedad Intelectual

Yo, Daniel Fernando Coka Pizarro, autor/a del trabajo de titulación Practicas Suicidas: una revisión del cuerpo performatico desde la resistencia física", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 30 de julio del 2021.

Daniel Fernando Coka Pizarro

C.I: 0103948469

INTRODUCCIÓN.

Prácticas Suicidas: una revisión del cuerpo performático desde la resistencia física es una propuesta creativa y teórica sobre la performance y el uso del cuerpo del artista como eje de estudio en este texto, relacionado a temas como el dolor y la violencia a modos de acciones de resistencia. Al hablar de esta resistencia, podemos regresar la mirada hacia artistas que han relacionado al cuerpo con el dolor y la violencia, pero que además han podido generar y visibilizar cuestionamientos pertinentes frente al estado del arte a mano de temas relacionadas al cuerpo social. En este caso, el proyecto va de la mano de la producción de varias piezas de arte en donde *performance* y el uso del cuerpo por parte del autor, toma la batuta de dicha producción creativa desde la intuición, a primera instancia, para luego poder dentro de este estudio abordar desde un plano mucho más profundo la teoría y el arte de la performance con su política.

Prácticas Suicidas, rótulo de este proyecto, está inspirado en el ensayo visual de performance definido también con el mismo nombre, que fue desarrollado por la artista ecuatoriana Valeria Andrade. A sus palabras ella menciona que:

Me apego a la ruptura de las barreras del yo en afirmación de una estricta monomanía e intervengo en el espacio conflictivo con la voluntad de traspasar líneas con mi propio cuerpo. Retomo hábitos corporales urbanos para asaltar el espacio público y penetrar sin aviso sus tramas en forma de metáfora, juego o queja; tomándome, como un suicida, todos los riesgos hasta sus últimas consecuencias. (Andrade, 2009).

Pudiendo así, la propuesta del autor de este proyecto, Daniel Coka, encontrar en dichas palabras de Andrade una similitud desde su práctica de performance, en cuanto al riesgo de poner su cuerpo en escena, o además de presentar su rostro serio, en la intimidad, frente a frente para la cámara, sin mostrar ninguna reacción ante el dolor, resistente y desafiante. Siendo este proyecto vivencial y artístico hacia la exploración del propio yo, es una puesta en escena de códigos subjetivos enfrentados a los códigos sociales, en sentido como un cuerpo no dócil y político. Se agradece inmensamente el quehacer artístico de Valeria, pues su obra ha sido de interés en la práctica.

La performance es el tema principal de esta investigación. Por ello es necesario un

pequeño recorrido para observar cómo dicha actividad artística ha propuesto un nuevo modo de ver el arte. Algunos artistas¹ comenzaron a quebrar los límites tradicionales del arte visual a partir de los años 60's del siglo XX, dado a la herencia abyecta de posguerras, el mundo cambió radicalmente en cuestión a la percepción de belleza, sobre todo la percepción del cuerpo, dando así a un quiebre de “belleza clásica” y según varios teóricos, al arte contemporáneo, estos artistas querían hacer de la naturaleza impredecible y cambiante de la vida, el tema y los materiales de la obra, pues creían que el arte que incluía un elemento vivo reflejaba mejor la condición moderna que una pintura o escultura estática. Este quiebre dio paso a nuevas formas de percibir y sentir el arte, además de diluir los límites y crear nuevas formas estéticas. Dicho esto, el arte de la performance pudo dar paso a nuevas manifestaciones como el uso del cuerpo dentro de las artes visuales. Muchos artistas también querían hacer arte que no se pudiera adquirir fácilmente, dado al gran auge de consumo de arte como producto de una transacción económica, solidificada desde el gran auge de consumismo, a palabras de la estudiosa Diana Taylor sobre el tema, ella menciona: “el performance: antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (2011, p.8).

El término performance define la obra de arte como un elemento en vivo que era presenciada por un público más, a medida que la performance se arraigó como medio de expresión dentro de las artes visuales, la gente empezó a ver que las pinturas y las esculturas también podían tener aspectos de performance. En este sentido, pronto la gente ya no se preguntaría ¿qué es la performance?, sino ¿qué no es la performance? Aquí está la cuestión, la performance no es un medio, como la pintura o la escultura. Es decir, no es de qué está hecha una pieza de arte o un elemento físico, es una herramienta utilizada por el artista para plantear preguntas sobre cómo el arte se relaciona con nosotros y aunque, a menudo implica un elemento de acción en vivo o una audiencia, no necesariamente tiene que ser de esta manera. Se pueden hacer este tipo de preguntas con la misma facilidad a través de una fotografía o un documento que tenga aspectos performativos, a futuro se ejemplificara con más exactitud lo performativo en el objeto. La performance ha servido como lente metodológico en la forma del “hacer”, por decir, cómo se produce el arte o por qué se produce de alguna manera, “la performance opera entre la brecha del arte y la vida real, conectándonos con ambos” (Canal TATE, 2017, 3m06s).

¹ En este punto se refiere a los artistas que enmarca tanto las, los y lxs artist@s.

En otras palabras, la práctica del performance está viva, cambia de forma, a menudo difícil de definir. Según Ferrande, estudioso de dicha práctica menciona que: “en el arte de acción pueden tratarse planteamientos y opciones muy diversas que abarcan desde una práctica próxima al conceptual, cercana al ritual o limítrofe al territorio de lo poético, hasta otras contiguas a la psicología o al psicoanálisis” (2009, p.11).

Es así como esta investigación enmarca a la performance como herramienta de creatividad a mano del uso del cuerpo desde el dolor y la violencia autoinfligida con el fin de generar acontecimientos supresores y modificadores de símbolos. En este sentido Coka, autor de este proyecto, crea a partir de estos parámetros y muchas veces desde la intuición, que a mano de la investigación se ha podido desplazar a un entendimiento más profundo de las piezas de arte o acciones que se han creado por parte del autor. El performance sin duda, ha hecho que teóricos e historiadores del arte logren entender múltiples ópticas desde la política, el feminismo o la teoría de género. Temas subyacentes que han hecho que este proyecto leude y pueda el día de hoy, ponerse a la par de conceptualizarse como método de hacer, pero, sobre todo, generar un circuito de creatividad.

De esta manera, este proyecto consta de dos capítulos a desarrollar junto con sus respectivas conclusiones y recomendaciones. Por ello, dentro del primer capítulo se darán a conocer puntos claves que engloban el concepto de performance, además de un breve pero necesario acercamiento a la historicidad de este arte pues, es fundamental conocer y estudiar estos orígenes, acompañado del análisis de algunas obras de artistas que se han interesado en temas como la violencia y el dolor a través de la performance. En el segundo capítulo se analizarán piezas de performance creadas por parte del autor de este proyecto, además, donde se presentará todo lo que conlleva la obra *Caín en la vitrina* que se creó como parte de este proyecto de investigación, en el cual, Daniel Coka usa su cuerpo a modo de resistencia, visibilización y catarsis. Finalizando con las conclusiones, recomendaciones y la respectiva bibliografía.

CAPÍTULO I

Performance

1.1. Aproximación teórica e histórica de performance

La performance como práctica artística tuvo su auge en los años 60 's y 70' s del siglo XX y comenzó a denominarse *performance art*. Este tipo de arte en vivo se ha consolidado durante décadas de investigación y creación, por parte de artistas y teóricos del arte. La performance “involucra cuatro elementos básicos: el tiempo, el espacio, el cuerpo o la presencia del artista en un medio y la relación entre el creador y el público” (Augustowsky, 2012, p.184). Estos elementos, según Augustowsky brindan suma importancia para desarrollar un performance, sin embargo, el cuerpo es de mayor preponderancia, pues como menciona Diana Taylor, académica y directora del Instituto Hemisférico de Performance y Política en la ciudad de Nueva York: “generalmente, el arte de performance se centra radicalmente en el cuerpo del artista” (2015, p.62). El cuerpo siendo materia prima de creatividad, permite desdibujar los límites entre arte objeto y cuerpo: “Trayendo consigo la desarticulación de la estética semiótica y el desdibujamiento de los límites entre sujeto creador y objeto de apreciación” (Fischer-Lichte, 2013). Dando así, paso a pensar a la práctica de la performance como un cambio para las artes plásticas a mediados del siglo XX, brindando una nueva mirada de entender y apreciar el arte visual. La performance, generalmente se desarrolla en galerías de arte y museos, sin embargo, pueden también darse en cualquier otro tipo de escenario o espacio y durante cualquier período de tiempo.

Por otra parte, el filósofo estadounidense John Dewey, a primera mitad del siglo XX en su libro *Art as Experience*, propone: “recobrar la continuidad entre la experiencia estética y el proceso normal de vida, romper la dimensión compartimentada de las artes, y derribar el muro que separa el arte y la vida” (Alcázar, 2014, p. 29). La estética según Dewey intenta acercar al arte con el vivir cotidiano es decir, a través de la experiencia o como lo menciona en sus palabras: “El boceto del modelo común lo define el hecho de que cada experiencia es el resultado de una interacción entre la criatura viviente y algún aspecto del mundo en que vive” (Dewey, 2008, p.51).

Dewey consideraba que es más importante la experiencia artística frente al objeto matérico, además las vanguardias del siglo XX como el Dada, los Fluxus, Accionistas Vieneses o el *body art* de los años 90 intentaron rigurosamente poder unir arte y vida, impulsando dicho

pragmatismo de Dewey. Muchos artistas pensaron en encarnar el proceso creativo, y con esta razón intentaron meticulosa e incesantemente generar y unir un arte pensado desde la vida misma y desde su propio cuerpo.

Se debe señalar que, este término tiene una complejidad para ser definida por lo cual, se realiza un acercamiento de la mano de Diana Taylor, quien también cita a Schechner², mencionando que obras de performance:

Funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar *twice behaved-behavior* (comportamiento dos veces actuado). [...] incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de <<evento>> (Taylor, 2005, p.3).

En la categoría de evento, siendo una acción organizada destinada a un fin, Schechner hace una diferencia que es fundamental para entender esta práctica artística de performance: “algo es performance o algo se puede estudiar o entender cómo performance” (Schechner, 2006, p.38), es decir es necesario entender una estética de lo performativo que conduce a lo que se puede entender como performance pues, toma instrumentos de diferentes lugares como las ciencias humanas, la antropología, los de estudios de género, entre otras. Schechner citado en la tesis *Lo performativo en la performance art*, menciona que los estudios de la performance: “se parte del supuesto de que, la transformación de las artes visuales se debe a la relación de diversas disciplinas en torno al concepto de performatividad, concepto que resuena desde los estudios lingüísticos (Austin, 1990), los estudios rituales (McLaren, 1995), los estudios teatrales (Fischer-Lichte, 2013) y los estudios de género (Butler, 2007)” (Cortés, Polanco et al. 2018, p.10).

Durante mediados del siglo XX la institución comenzó a desarrollar investigaciones relativas a una estética de performance, en este sentido, estos estudios pueden darnos datos determinados en los cuales, cooperando entre sí emergen aproximaciones del concepto de performatividad. Comenzaremos mencionando en primera instancia al lingüista Austin, quien, a mediados del siglo XX, acuñó la palabra *performatividad* y la introdujo en la terminología de la filosofía del lenguaje en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con*

² Schechner estudió en el programa Writers's Workshop, de University of Iowa. Este fue el primer programa de escritura creativa de Estados Unidos. Fue fundado en 1936 y por él han pasado ganadores de Premios Pulitzer, National Book Awards, MacArthur Foundation Fellowships, entre otros. Schechner estuvo en el taller de Paul Engle, que dirigió el programa entre 1941 y 1965. Profesor de Performance Studies, Nueva York, Estados Unidos. (Burgos, 2016)

palabras, que dictó en 1955 en la Universidad de Harvard. La acuñación de este término tuvo lugar aproximadamente en la misma época en la que surgió un giro performativo³ en las artes visuales. Austin menciona que el término deriva de “to perform”, “realizar”: “se realizan acciones” (Austin, 1998, p.47). A propósito de Austin, la escritora Erika Fischer-Lichte, en su libro *Estética de lo performativo* menciona que:

Austin recurrió a un neologismo porque había hecho un descubrimiento revolucionario para la filosofía del lenguaje: que los enunciados lingüísticos no sólo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, y que por lo tanto hay también, además de enunciados constatativos, enunciados performativos. Austin explica la peculiaridad de esta segunda forma de enunciación con ayuda de lo que llama 'performativos explícitos' (2011, p.48).

A lo que se refiere Austin como enunciados performativos, podríamos poner, por ejemplo, una sentencia dada por un juez, en este caso, perteneciente a la institución social, termina anunciando la realidad del acusado. Otro ejemplo podría ser el matrimonio entre dos sujetos, cuando se los declara *cónyuges*, en este caso, el directivo del registro civil daría por hecho que los declara a partir de ahora en adelante, un *matrimonio* y así crea al igual que el juez, una realidad social, civil e institucional. Por ello: “Los enunciados de este tipo no sólo dicen algo, sino que realizan exactamente la acción que expresan, es decir: son autorreferenciales porque significan lo que hacen, y son constitutivos de realidad porque crean la realidad social que expresan” (Fischer-Lichte, 2011, p.48). En este sentido, los ejemplos citados son un modo de hablar y formular, sin embargo, no solo el uso del hecho de formular es suficiente para que el anunciado sea performativo. Por ejemplo, si en este caso, dado a los ejemplos mencionados previamente, si no fuera por el juez o el directivo del registro civil o alguien autorizado, el enunciado no tendría validez alguna. Es así, que para que el enunciado tenga un aspecto performativo deberá tener la condición no solo desde la lingüística, sino también desde lo social y lo institucional. Esto nos hace pensar en los actos de habla inmersa⁴ que tenemos los seres humanos situados a la par con la esfera pública e institución.

³ “A principios de los años sesenta se produjo en las artes occidentales un generalizado e insoslayable giro performativo que no sólo tuvo como consecuencia un impulso de la misma naturaleza en cada una de ellas en particular, sino que condujo a la creación de un nuevo género artístico: el llamado arte de acción y de la performance” (Fischer-Lichte, 2011, p.37).

⁴ Es la acción que se realiza al emitir un enunciado con un fin comunicativo concreto. Al realizarlo, el hablante tiene una intención y al escucharlo, el oyente lo interpreta, el acto de habla le produce un “efecto” (UNIR, 2020).

Aunque Austin a primera instancia, puede darnos una aproximación a lo que remite *performatividad*, sus palabras se aplicaban meramente a una filosofía del lenguaje y que dio paso a estudios de la cultura humana, durante este periodo que afronta el arte como el *giro performativo* pues, a la: “cultura se la entendía como texto... signos que se los puede atribuir significados” (Fischer Lichte, 2011, p.53). Es por esto por lo que hasta los años 90's, los estudiosos para entender la cultura descifraban, reconstruían o interpretan textos para poder entender el funcionamiento de una cultura en especial. Sin embargo, existe un problema y cuestionamiento ¿en qué contextos se crean y cómo se generan esos significados que se interpretan? ¿en qué acontecimientos? en este sentido: “La metáfora de <<la cultura como performance>> empezaba a ganar en importancia” (Id. 2011, pg. 53).

En la actualidad también la performatividad resuena desde los estudios de género por parte de Judith Butler, a prelude de la escritora feminista Simone de Beauvoir que ya decía: “No se nace mujer; se llega a serlo, ningún destino biológico, psíquico, económico define la imagen que reviste en el seno de la sociedad a la hembra humana” (2015, p.26), en el cual, nos permite pensar al género como una construcción social. Así mismo, Butler menciona:

el género, no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el locus operativo de dónde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una repetición estilizada de actos. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generizado permanente (1988, p.296).

Butler nos dice entonces, que como humanos desarrollamos nuestra propia identidad de género, siendo esta no referencial al sexo asignado que no se nos define al nacer. Así mismo, se menciona que el género es dramático, entendiéndose por dramático, en las palabras de Butler: “que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino que, en un sentido crucial, uno hace su propio cuerpo” (1988, p.299). Es decir, aquí es clave diferenciar la expresividad y performatividad del género pues, según Butler no es expresar una identidad preconcebida sino recrearla, y el género no es expresar un significado sino crear uno nuevo cada vez. A veces, un actor o travesti al simular rutinas y posturas asociadas a la feminidad o a la masculinidad nos hace reconocer dichas construcciones La práctica del performance, según Taylor es el acto: “reiterado, es re-actuado o re-vivido, esto significa - como práctica corporal- funciona

como un obstructor de prácticas y convenciones estructurales de códigos y convenciones” (Taylor, 2015, p.23).

En otro plano, performance también constituye un lente metodológico que les permite a los académicos analizar eventos como performance a: “las conductas de sujeción⁵ civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, que son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública” (Taylor, 2015, p.26).

Entender este fenómeno sugiere que la performance también funcione como epistemología⁶, algo parecido a una práctica incorporada. La comunidad LGBTIQ+ junto con el feminismo en la actualidad han hecho que la sociedad se pregunte por temas relacionados al control del cuerpo que no ha entrado dentro de los cánones de un hombre heterosexual blanco de alta/media clase social y euro estadounidense por siglos.

Elin Diamond, estudiosa de temas relacionados al arte de la performance menciona: “performance define de la manera más amplia: un hacer, algo hecho” (1996, p.5). El *hacer* en este caso es fundamental para los seres humanos que a medida que aprenden algo lo imitan, repiten e internalizan los actos de los demás, esta teoría central de la imitación a algo es según Taylor: “más antigua que la mimesis aristotélica y tan nueva como la teoría de la neurociencia y la empatización y el desarrollo de conexión que tenemos como seres humanos para desarrollar la intersubjetividad” (2015, p.16). Taylor menciona que la intersubjetividad en el mundo del arte visual es bastante esencial, además de crucial puesto que, permite generar una voz autónoma del artista y de su creación. Sobre la intersubjetividad también se puede pensar en cómo cada ser humano se auto designa, como lo mencionamos anteriormente, mas allá de su sexo asignado, a performar su propio género. De esta manera, la performance no se limita a la repetición mimética, incluye también la posibilidad de crítica, de cambio y creatividad frente a la repetición -como acto corporal- en códigos y convenciones que reproducimos a diario, una de las primeras performers de México, Maris Bustamante menciona:

Los seres nacemos pegados a nosotros mismos y programados para, fundamentalmente, reproducir lo que se nos enseña. Sometidos a esta programación, somos, en ese sentido, víctimas de lo que otros han hecho sobre nosotros mismos, por decirlo de otra manera, nosotros no somos nosotros, nosotros somos... ellos” (2004, p.2).

⁵ Sujeción se refiere según la Real Academia de la lengua como f. Acción de sujetar (RAE, 2021).

⁶ Epistemología es una rama de la filosofía que se ocupa de estudiar la naturaleza, el origen y la validez del conocimiento (Significados.com, 2021).

Es así, como la performance nos permite una posibilidad de pensar en cómo nos relacionamos como seres humanos y como el arte se relaciona con nosotros ya que: “las prácticas del performance cambian tanto como su finalidad, a veces artística, a veces política, a veces ritual” (Taylor, 2011, p.11). Es decir, brindándonos una apertura a entender que esta práctica trasciende sus propios límites, combinando varios elementos, pero, sobre todo creando un sin fin de cuestionamientos a que es lo que el artista hace y qué es lo que el público puede presenciar.

Dado esto, y refiriéndonos a lo mencionado anteriormente, quisiéramos dar un ejemplo de acción de performance de una de las pioneras dentro del arte contemporáneo, Marina Abramovic⁷, que por más de tres décadas ha producido un sin fin de acciones en donde el dolor, la resistencia corporal y la catarsis han sido ejes de producción por parte de la artista. Para ilustrar mejor estas ideas que hemos mencionado como el acontecimiento y el artista “performando” se toma la referencia que usa Fischer-Lichte, con la performance de la artista serbia Marina Abramović, *Labios de Thomas* de 1975:

Esta acción consistió en un acto de autoflagelación con objetos cortopunzantes, con un aire de ritual y espectáculo a través de cortaduras y lesiones infringidas en el cuerpo de Abramovic. Lo que desencadenó, luego de treinta minutos los espectadores sin poder soportar el suplicio que la artista sentía decidieron intervenir y parar con la acción. De esta manera, los espectadores excedieron con creces <<los esfuerzos de constitución de significado y de interpretación del acontecimiento [...] no se trataba de comprender la performance, si no de permitirse experimentarla y de enfrentarse a experiencias que, *in situ*, escapaban a la capacidad de reflexión>>” (2011, p. 34).

Lo que implica que el público se desplazó de ser un observador pasivo a interactuar con dicho acto de autoflagelación. Los espectadores sintieron en carne propia el dolor de la artista, obligándolos a frenarlo y tomar una postura sobre el cuidado en torno al cuerpo. Abramovic pudo comprobar que al momento de que el público intervino, su acción superó la capacidad de confrontación de los espectadores y que creó una experiencia límite en tiempo real. Abramovic comenta sobre la pieza: “Era como si una corriente eléctrica fluyera por mi cuerpo, como si el público y yo nos hubiéramos convertido en uno. Un organismo. La sensación de

⁷ Marina Abramovic es una de las artistas contemporáneas más importantes y reconocidas del mundo. Por su obra y amplia actividad en el performance se le ha apodado como “la abuela del performance”. Con una trayectoria que comprende más de cuatro décadas, su trabajo se consolida como una exploración de la relación entre el artista y la audiencia a través de las manifestaciones corporales (Banrep cultural, 2017).

peligro en la sala nos había unido a la audiencia y a mí en ese momento: estábamos aquí y ahora y en ningún otro lugar” (Abramovic, 2016).



Figura 1 *Lips of Thomas*, Abramovic, M. (Registro de performance), Galerie Krinzinger, Austria. (1975).
Recuperado de: <https://bit.ly/3i00PH6>

“La intención de la performance no es decir, sino hacer sentir” (Ferrande, 2009, p.13). Es decir, la performance quiere que nos movilizemos hacia el deseo, desplazándonos en un territorio que podríamos definir como intersubjetivo, a palabra del estudioso de Ferrande en el libro *Elementos de la performance*, citando a Felix Guattari dice: “la performance es una fuga hacia adelante, capaz de engendrar subjetividades mutantes” (ibid, p.13).

Es así, que será preciso una participación ante una acción concreta, distante de lo habitual, la performance nos invita a abandonar el ejercicio de contemplación y movilizarnos

hacia un terrero móvil: “...exigirá de nosotros una toma de decisión y de desplazamiento mental consecuente” (ibid, p.13) brindando así al espectador un arte en vivo, presencial y vivencial.

1.1.2. Hechos históricos:

La performance posee una historicidad y un futuro que los artistas contribuyen a alimentar con sus gestos y posiciones continuamente. Se pueden identificar orígenes de esta práctica en muchas partes del mundo y cada país daría nociones de su procedencia. Sin embargo, performance es una práctica que intenta continuamente conectarnos como seres humanos, es por esta razón que daremos indicios breves con ejemplos de artistas que han usado esta práctica, con el fin de ajustarse a un tejido social y relativos a las instituciones, en este sentido, quisiéramos aclarar que este acercamiento se basa en conocimientos adquiridos a través de material bibliográfico, audiovisual. Sin embargo, cabe resaltar que no define una verdad absoluta en cuanto a esta práctica del arte ya que, la performance se encuentra en constante cambio, e investigación pues, además los teóricos y artistas activos continúan contribuyendo a una definición de performance.

Históricamente el performance se ha usado para referirse a una forma específica de hacer arte que surgió en los años 70's del siglo XX. Sin embargo, podríamos llamar a muchos otros actos aislados⁸ como *performances*. Para situar al performance en Europa posterior a la II Guerra Mundial en el cual, la percepción social del cuerpo se había modificado de acuerdo con las transformaciones históricas, políticas, económicas y sociales que las guerras dejaron. Estos cambios generaron un giro profundo y complejo en la percepción que la sociedad tiene de sí misma y del cuerpo. Esto, junto con otros avances en distintas disciplinas como las teorías freudianas y el psicoanálisis, la antropología, la filosofía y la decadencia de los valores europeos como producto de la primera y segunda guerra mundial, fueron algunos factores que desde inicios del siglo XX, dieron lugar a varias corrientes vanguardistas del arte en Europa. Dichas vanguardias como el *Dadaísmo*, el *Surrealismo*, el *Futurismo*, entre otras, cuestionaron los modelos pictóricos y escultóricos de la época considerados como clásicos e inaccesibles; lejos del arte museístico convencional. No muy lejano ya para los años 60's y 70's del siglo XX, Norteamérica y a posterior Latinoamérica, responden con un número de

⁸ “Los performances operan como actos en vivo o acciones corporales que transmiten saberes sociales, memoria y sentido de identidad a partir de acciones o comportamientos corporales. los pueblos originarios en las Américas han dependido de prácticas corporales y ceremonias para afirmar sus valores y hacerlos visibles” (Taylor, 2015).

artistas que usaban su cuerpo y el arte del performance para generar acciones mayormente en espacios públicos. Al respecto, Amelie Jones menciona que:

Durante los últimos cien años, artistas y otros colectivos han cuestionado la forma en la que el cuerpo se ha descrito y concebido. La idea del “yo” físico y mental como forma estable y finita se ha erosionado a medida que el siglo registraba nuevos avances en los campos del psicoanálisis, la filosofía, la antropología, la medicina y la ciencia. Los artistas han investigado la temporalidad, la eventualidad y la inestabilidad del cuerpo, y han explorado que la idea de la identidad, más que ser una inherente, se “representa” dentro y fuera de las fronteras culturales (Warr & Jones, 2006, p.11).

Refiriéndose a esto, el cuerpo puede ser un medio creativo de representación en el mundo de las artes visuales para crear y cuestionar, no es simplemente el sostener un pincel, hablamos de artistas que usan su propio cuerpo más allá de los materiales tradicionales como la pintura o la arcilla para preguntar ¿por qué es esto arte? y para responder a esa pregunta, debemos remontarnos a los años 50's y 60's de mediados del siglo XX, cuando los artistas estaban comenzando a explorar nuevas formas realmente físicas de hacer arte. Para ejemplificar, podríamos mencionar al pintor norteamericano Jackson Pollock⁹, quien creaba pinturas colocadas en el piso y moviéndose alrededor de estas, a modo de goteos o *drippings* de pintura. Otro ejemplo, es el artista japonés Kazuo Shiraga¹⁰ quien pintaba con sus pies; la artista francesa Niki de Saint Phalle¹¹ quién disparó una pistola llena de pintura al lienzo y el pintor italiano Lucio Fontana¹² quien en lugar de usar un pincel llevó un cuchillo al lienzo para hacer marcas y cortes. Estos artistas, muchos otros y otras todavía estaban haciendo lo que llamamos pinturas, pero la forma en que los hacían con una especie de interacción física extrema y movimiento era totalmente nueva.

No pasó mucho tiempo antes de que alguien pensara que pasaría si no hago una pintura en absoluto, ¿y si hacer solo un movimiento podría ser arte? A veces en el gesto yace la experiencia del performer, porque el gesto detalla y muestra al sujeto que está interviniendo

⁹ Jackson Pollock fue uno de los pintores más reconocidos de los Estados Unidos de Norteamérica a mediados de los años 50's del siglo XX, El dripping o chorreado de pintura fue el estilo más reconocido que del pintor.

¹⁰ Kazuo Shiraga fue un pintor japonés, trabajó con el grupo Gutai en arte avant-garde que implicaba una nueva forma de hacer arte en japon.

¹¹ Niki de Saint Phalle, pintora, escultora y cineasta. Ampliamente conocida como una de las pocas escultoras monumentales, (Muchnic, 2002).

¹² Lucio Fontana fue un artista, escultor y teórico del arte. “El aludía a muchas categorías, como él mismo menciona: <<él no quería ser ni pintor ni escultor, lo que él quería es ser un artista especial>>” (CANAL Christie 's, 2018, 0m30s).

sobre algo. El Filósofo Francés Roland Barthes menciona sobre el gesto: “es la suma indeterminada e inagotable de pereza y pulsión que rodean el acto” (1982, p.148). Es decir, el gesto es parte fundamental de vivir, de hacer y de pensar sobre el artista que está construyendo y dando forma al performance.

La artista nigeriana del performance Otobong Nkanga sugiere sobre el gesto que: “las pequeñas cosas son los pequeños movimientos que haces para entender cuál es el poder de ese movimiento, entender lo que dice tu cuerpo, entender lo que dice tu voz, entender lo que se da al usar sus cuerpos directamente” (CANAL TATE, 2018, Tateshots, ep. 2, 1m45s). En lo que respecta al gesto, se pudiera regresar un poco la mirada hacia una de las vanguardias de arte que tuvo origen en Suecia en 1915. El *Dada* proponía entonces un desmontaje de pensamientos, códigos y sistemas establecidos tanto en el arte como en lo social. Los artistas Dadá utilizaron distintos artefactos y materialidades para comunicar su descontento y su ruptura con las formas del arte clásico hasta entonces conocidas y veneradas por la burguesía. Tales materialidades fueron: el (*de*)*collage*, el fotomontaje, la acción como creación y el cuerpo como instrumento de acción, que fueron facturas del movimiento de la época. Su ideal se basó en el rechazo absoluto a la construcción tradicional dentro del arte visual. A palabras de Mario Michel que menciona en su libro *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*: “lo que interesa a Dada es más el gesto que la obra; y el gesto se puede hacer en cualquier dirección de las costumbres, de la política, del arte y de las relaciones” (Micheli, 2019, p.164).

En este sentido se pudiera decir que, el movimiento Dada influyó en Europa a otros movimientos de artes, como los *Futuristas*¹³ o el movimiento *Fluxus*¹⁴ que aportaron en la práctica de performance a gran escala. Se narra de una performance por parte de los Dadá en Zurich en la primera feria Internacional Dada, en el cual colocaron un maniquí con rostro de cerdo en el techo y presentaron esa noche actuaciones en vivo, objetos y pinturas, alejadas de lo que en aquella época, el arte venía concibiendo. Los Dada sacaron del museo el arte y lo llevaron al Café Voltaire que, aunque durante la 2da Guerra mundial cerró por un gran tiempo, en la actualidad el Café se reabrió siendo un espacio de arte y memoria.

¹³ Se conoció como futurismo a una de las muchas corrientes artísticas que compusieron las vanguardias europeas del siglo XX, surgido en Italia en 1909, cuando el poeta, dramaturgo y editor italiano Filippo Tommaso Marinetti publicó en el diario Le Figaro de París su Manifiesto Futurista (Raffino, 2020).

¹⁴ Fluxus es un movimiento internacional que se desarrolla a partir de 1961 dentro del nuevo interés que surge tanto en Estados Unidos como en Europa por el Dadá y la figura de John Cage. Opuesto a la tradición artística este movimiento busca ante todo la fusión y la mezcla de todas las prácticas artísticas: música, acción, artes plásticas (Masdearte, 2021).



Figura 2 1era Feria Internacional DADA, (registro fotográfico de la época), Alemania, 1920. Recuperado de: <https://on.wsj.com/3yQinAw> Escultura con rostro de cerdo y traje militar, exhibido en la

Figura 3 *Ángel Prusiano*, Heartfield J. y Schlichter. R. 1era Feria Internancional Dada, Zurich, Alemania 1920. Recuperado de: <https://bit.ly/3hz68y6>

Por otra parte, a inicios del siglo XX las ideas de Sigmund Freud reformuladas y aún en debate, influenciaron en un gran potencial sobre el pensar de la relación entre mente y cuerpo. El poder entender cómo el subconsciente afecta al comportamiento del cuerpo dio perspectivas a los artistas de aquella época para poder indagar en la relación entre mentecuerpo como medio de expresión. En este caso, se puede considerar una idea más clara de cómo el artista ya no solamente crea arte con el ideal de “belleza”, sino desde un post trauma de guerra que el mundo sufrió a mediados del siglo XX. Goldman, psicoanalista alemana que nació finalizada la II guerra mundial, menciona las palabras de Theodor Adorno: “luego de Auschwitz ya no habrá más poesía en el mundo, no al menos como un consuelo del alma” (Goldman, 2003, p.15). Tomando de referencia a la poesía como una expresión, al igual que las artes visuales, se podría canalizar el trauma que el mundo heredó luego de las guerras y cómo esto generó un cambio de orientación para las artes visuales. Arthur Danto

Menciona: “después del fin del arte, un momento de máxima libertad para los artistas en donde no existen narrativas que les impongan o exijan aquello que deba ser producido en el campo del arte” (Danto, 1999, p.15). Es así, que en pleno siglo XX la des-definición de arte cruzó los límites de su significado, ¿qué podría ser arte ahora?

De la misma manera, el Feminismo influyó en la práctica de performance. Su gran auge a mediados de los 70's a mano de la revolución sexual abrió discursos sobre el gran número de artistas “hombres” que tenían acceso a medios culturales a comparación de otros cuerpos como las mujeres, el colectivo LGBTI, los indígenas, los afro-descendientes, entre otros, pues dentro del arte: “transformó la practica del arte en Norteamérica durante este periodo poniendo constantemente en tela de juicio y desafiando los supuestos e ideologías patriarcales del arte y artista” (Chadwick, 1992, p.78). En este caso, el lema feminista de “lo personal es político” (Taylor, 2000, p.113) alude a visibilizar que lo íntimo también forma parte de lo social y lo cultural: “El lema aborda la percepción de que las mujeres disfrutaban de una identidad trascendente independientemente de su origen étnico, raza, clase, cultura, estado civil, sexualidad y discapacidad, al alentar a las personas a pensar políticamente en la experiencia personal” (Geoghegan & Wilford , 2014, p.179).

Es así, como la experiencia personal a mano de la experiencia social fue y es hasta la actualidad, un interés por parte de los artistas, pues: “El cuerpo es una situación histórica, y es una manera de ir haciendo, dramatizando y reproduciendo una situación histórica”. (Butler, 1988, p.300). Como situación histórica, a principios de los años 70, Suzanne Lacy and Leslie Labowitz, artistas feministas norteamericanas cofundadoras del Programa de Arte Feminista del Sur de California, emprendieron un trabajo en el que ofrecían enseñanza en pedagogía y arte a mujeres, principalmente a artistas y diseñadoras en EE-UU; esto, en un contexto de efervescencia del feminismo, evidenció la interacción social entre el arte de la performance y el arte feminista. Para ejemplificar, podríamos mencionar la acción de 1977 llamada *In Mourning and In Rage* protagonizada por las artistas mencionadas, donde se protestaron en contra de la violación de mujeres. La acción de arte consistió en una presentación mediática que ofrecía una interpretación alternativa de los casos sucedidos y un análisis feminista de la violencia. *Woman's Building* (espacio de ayuda femenina), la alianza de la línea telefónica directa de violación y el ayuntamiento de la ciudad de los Ángeles, junto con la familia de las víctimas crearon un ritual público de ira y dolor. Todo comenzó con un coche fúnebre donde sesenta mujeres siguieron al auto hasta el Ayuntamiento de la ciudad de los Ángeles:

Diez mujeres vestidas de negro salieron del coche fúnebre y en los escalones de la entrada del Ayuntamiento, cada una anunció una forma diferente de violencia contra mujeres, intentando conectarse con un tejido de consentimiento social. En coro y a gritos se decían: “¡En memoria de nuestras hermanas, nos defendemos!”. Los miembros del consejo de la ciudad de Los Ángeles expresaron su apoyo a la prensa y la alianza de la línea telefónica directa de violación se comprometió a comenzar clases de defensa personal. La acción desempeñó un alcance de amplia cobertura en noticias locales y estatales norteamericanas. (Lacy, 1977).



Figura 4 *In mourning and in rage*. Lacy, S y Labowitz, L. Manifestación (registro de performance) EE. UU. (1977).

Recuperado de: <https://bit.ly/3e75Xbu>

A partir de este punto, surge la pregunta ¿por qué el cuerpo no está presente en el arte euro-estadounidense de esta manera antes de mediados del siglo XX? Warr & Jones mencionan que: “el cuerpo de los artistas entre 1960 y nuestros días representan los profundos cambios socioculturales que hoy definimos como indicativos de una episteme <<posmoderna>>”¹⁵. El cuerpo, que en el pasado se había ocultado como confirmación del régimen de significado y valor del movimiento moderno: “se ha mostrado durante este periodo de una forma cada vez más agresiva como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide como el

¹⁵ Posmodernidad: Movimiento cultural occidental que surgió en la década de 1980 y se caracteriza por la crítica del racionalismo, la atención a lo formal, el eclecticismo y la búsqueda de nuevas formas de expresión, junto con una carencia de ideología y compromiso social (Oxford languages, 2021).

privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido” (Warr&Jones, 2006, p. 20). Es así como, la postmodernidad nos hace pensar que produce una capitalización total del trabajo humano, de su emocionalidad, su sensibilidad y su creatividad. Así lo afirma Alphonso Lingis, filósofo norteamericano quien sostiene que en el capitalismo: “los cuerpos son mercadeados, transportados, colocados, desplazados, estropeados, sustituidos” (1993, p.164). El anhelo de crear un tipo de arte que sea continuamente resistente hacia la amenaza de la cultura consumista en gran auge ha creado un sentido por parte de los artistas a mano de la: “percepción del simulacro” (la idea del mundo como pura simulación sin una realidad preexistente consolidada) que hoy consideramos endémica a la condición posmoderna” (Warr&Jones, 2006, p.31).

Por otro lado, el sociólogo francés Baudrillard¹⁶ indica que nos encontramos en el orden de la simulación, misma que: “no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio –PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS- (1978, p.6).

Es decir, este precepto de Baudrillard menciona que la simulación suplanta la realidad por los signos de lo que parece ser “real”, en la cual experimentamos una hiperrealidad. Esta hiperrealidad se puede pensar, por ejemplo: en el parque de diversiones de Disneylandia, en donde, la realidad es construida por la ilusión dando paso al espectáculo. En este caso, entre más notable la ilusión más espectacular. En este sentido, Guy Debord, filósofo francés, quien ha analizado sobre la sociedad y el espectáculo menciona que: “el consumidor real se transforma en consumidor de ilusiones. La mercancía es esta ilusión efectivamente real, y el espectáculo su manifestación general” (1967, p.27). Podríamos mencionar como otro ejemplo de ilusión y espectáculo a la televisión, la fotografía o al cine e incluso a la moda porque, crean ilusiones de una realidad ficcionada a través de las imágenes que consumimos: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imágenes” (Debord, 1967, p.9), es decir que, construyen de cierta manera la realidad. Para ejemplificar lo mencionado, podríamos situar al trabajo de la artista estadounidense Cindy Sherman, quien creció en pleno auge de la televisión a mediados de los 60’s y la cultura pop¹⁷.

¹⁶ Ensayista y sociólogo francés. Jean Baudrillard estudió filología en La Sorbona y fue profesor en la facultad de Letras y Ciencias Humanas (Ruiza, 2004).

¹⁷ La cultura pop nació en el siglo XX y se utiliza para definir los fenómenos sociales característicos de una época. Es decir, la cultura pop envuelve absolutamente todo elemento de la vida diaria que pueda tener un significado importante o que sea representativo; como la moda, los *slangs*, las costumbres, la comida e incluso, los productos de mayor consumo como películas y series. Por este motivo, la cultura pop está en constante cambio y evolución (Del Castillo, 2021).

Sherman ha trabajado por medio del uso de su cuerpo y la fotografía, en el cual, crea imágenes, siendo ella misma el modelo a retratar, tanto como la fotógrafa. En este sentido, ella representa por medio del simulacro aquellas figuras femeninas que la sociedad y el consumismo nos brinda. En una entrevista sobre su arte menciona:

Yo diría que mi inspiración viene fundamentalmente de los medios de comunicación, nací en los años 50's y supongo que mi generación creció viendo la televisión, siendo para mí una referencia muy importante... en aquella época cualquier mujer era una especie de modelo, pero no una modelo en sentido positivo como fuente de inspiración sino un estereotipo frustrante porque reflejaba lo que se esperaba de ti. (CANAL Euvene Ceme, 2011, 9m08s).

Por otro lado, en la pieza *Sin título n.138* (1984), Sherman se autorretrata con un vestido y una corbata a rayas, con las manos ensangrentadas y simulando una risa irónica:

Mediante este violento rechazo de la conversión pasiva en objeto, Sherman rompe con la identificación de la esencia de lo “femenino” con el “cuerpo/objeto”. En lugar del potencial desautorizado de la reiteración múltiple de lo femenino en la sociedad del espectáculo, Sherman maneja el espectáculo como un cuchillo afilado, destruyendo al mismo tiempo el ideal de la mujer-objeto creado por el mundo de la moda occidental y el mito del artista como un individuo cartesiano, masculino y coherente” (Warr&Jones, 2006, p.39).



Figura 5. *Sin Título N. 138*. Cindy Sherman, Fotografía. EE. UU. (1984).
Recuperado de: <https://bit.ly/3kaCpgU>

Dado esto, se podría pensar que en la posmodernidad también el desarrollo de la intersubjetividad dentro de las artes es esencial a partir de la experiencia personal. Es por esta razón que, el cuerpo personal se convirtió en un sentido de exploración. El arte, a partir de los 60's del siglo XX, se inscribe desde un arte político. En lo que compete a la resistencia del artista frente a lo político debido a los giros sociales que el mundo tuvo luego de las guerras, el uso del dolor también se ejemplifica en la práctica de performance, ya que: “el performance basado en el dolor y la decrepitud corporal se han convertido en una estrategia crucial para imprimir en la esfera social el sufrimiento físico del sujeto individual y colectivo” (Warr&Jones, 2006, p.32). Como estética de lo mencionado, pudiéramos ejemplificar a partir de Los Accionistas Vieneses¹⁸ quienes empezaron a crear performances en medio de la Europa de los 60 's y que rompieron con los límites del tabú social: “en la

¹⁸ El grupo de los accionistas vieneses, formado por los dos creativos mencionados, junto con Hermann Nitsch y Rudolf Schwarzkogler, realizaría este tipo de actos pero comprometiendo su cuerpo y poniéndolo al límite en escenas escatológicas; una protesta que conectaría con el arte y con un sentimiento compartido por los sobrevivientes de una época tumultuosa, caracterizada de manera especial por las secuelas del fascismo y la Segunda Guerra Mundial en Viena. (Velazco, 2019).

década de 1960 a medida que el arte iba abandonados confines de la galería, empezó a considerarse un medio de transformación de la sociedad en general” (Warr&Jones, 2006, p.92). La pieza de performance titulada *Orgen Mysterien Theater* (Teatro de Orgías y Misterios) es una especie de proyecto en el que las ideas del artista Hermann Nitsch, uno de los mayores exponentes de este colectivo, se fundían para dar lugar a acciones grupales donde se exploraban de manera profunda y fiel las raíces y la fuerza del ritualismo, lo que ocasiona que a veces se llevasen a cabo sacrificios a animales, rituales orgiásticos o prácticas sexuales aparentemente sangrientas, como simulaciones de mutilaciones genitales o violaciones:

Artistas como los accionistas vieneses empezaron a realizar performances que rompieron tabúes sociales. La interpretación a menudo sorprendente de estas acciones permitía al artista experimentar una transformación personal a través del evento, y el público también resultaba afectado, ya que experimentaba una sensación de alivio colectiva (Warr&Jones, 2006, p.92).

Estos eventos generaron rechazo de diversas índoles en la sociedad europea de aquella época desafiando convenciones éticas y morales, siendo incluso muchos de sus exponentes perseguidos por la ley por generar dichas acciones violentas.



Figura 6 *Orgies-Mysteries Theatre, 80th Action*. Nitsch H. (registro de performance) Schloss prinzenndorf, Austria. (1984).

Recuperado de: <https://bit.ly/36xJW1k>

El arte corporal expresado en *performances* desde los años 60, aspiraba a mostrar ese “yo” como reivindicación del propio 'ser'. Los cambios socioculturales experimentados en Europa, EE. UU. y Latinoamérica, no solamente desde el contexto euro/estadounidense, sino también desde la visión latinoamericana, desestabilizan las estructuras de poder que imponían los tradicionales géneros del arte, tales como la pintura de caballete y la escultura destinada para el museo. Las injusticias sociales y los cambios culturales hacen que el sentir sea inminente dentro de la creación para los artistas. Aquel recurrir del uso del cuerpo a mano de lo escatológico, se pensaba desde un cuerpo que representa el trauma y el dolor como constataciones y reflejo de una sociedad violenta. El cuerpo del artista en este caso, se usa desde lo abyecto como estrategia de representación. La teórica búlgara Julia Kristeva en su escrito *Pouvoirs de l'horreur (Poderes del horror)* (1980) fórmula el término abyección, derivado del verbo abyecta que significa “despreciable, vil en extremo” (RAE, 2021). En lo que compete a Kristeva, sus estudios son interesantes para pensar a profundidad entre la relación del psicoanálisis y el arte. En lo cual, intenta explicar desde su punto de vista la conceptualización de lo abyecto en el arte contemporáneo:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado se aparta. Repugnado, rechaza. (...) un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (Kristeva, 2004, p.7).

Para Kristeva, el cuerpo humano se construye desde su frase mas primaria a mano de lo abyecto, que se origina en lo anal, oral y lo genital. A su vez lo que se es expulsado del cuerpo, constituyen en la formación sexual, psicológica y social de la identidad. Por lo tanto, abyecta consiste en un proceso, en el cual, el sujeto evita o excluye algo que es abominable para sí. Llevándolo a un contexto en donde lo abyecto irrumpe en la mente del “yo” y de la sociedad: “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto” (2004, p.11). En este sentido, lo abyecto se presenta en el arte relacionado con el cuerpo, del cual se transgrede la visualidad clásica mediante cuerpos abiertos, sangre, fluidos, etc. de los cuales pueden causar asco y horror.

Cabe mencionar que, el cuerpo y su representación dentro de la historicidad del arte se ha visto expuesto, imaginado, expresado de muchas maneras, aludiendo a temas como el uso del dolor y la violencia como actos de reivindicación. En este sentido, la resistencia se presenta a mano de las prácticas con el cuerpo y del performance fuertemente, hasta la actualidad. Hay muchos artistas en la historicidad que han volcado su mirada hacia estéticas relacionadas con lo feo, el horror o lo considerado como *abyecto*. Se alude al término de *abyecto* y *abyección* con el fin de poder dar paso al entendimiento de estos términos como mecanismos de estrategia simbólica y estética dentro de las prácticas artísticas. En los cuales, cuerpo, dolor y resistencia son componentes de prácticas de performance otorgando la posibilidad, no sólo de crear una pieza de arte, sino de además, disponer un espacio para la reflexión. Ejemplos de artistas que trabajan con el uso del dolor y lo abyecto se sitúan varios nombres pertinentes de mencionar como: Gina Pane; Marina Abramovic; Ullay; Chris Burden; Joseph Beuys; Valie Export; Carolee Scheemann; Hannah Wilke; Hermann Nisch; Otto Mueck; Gunter Brus; Orlan; Cindy Sherman, entre muchos otros artistas que, de cierta manera, fueron referentes de lo porvenir en Latinoamérica.

En la década de los 80's y los 90' s, la performance estaba ya insertada en el plano del arte contemporáneo euro-norteamericano, mientras que en Latinoamérica aún se desarrollaba por medio de las acciones de varios artistas y colectivos de la época. En este sentido, Latinoamérica dio también brotes de performance. Podemos observar que, tras la caída económica de Nueva York en 1929, nace la idea de trasladar la materia prima a países latinoamericanos para, a través de mano de obra extranjera, abaratar los costos de producción. Debido a esto, Latinoamérica se desarrolla frente a una modernidad tardía. A mediados de la década del 50 y entrados los años 60's, la mayoría de los países latinoamericanos estaban infestados de sucursales de industrias transnacionales que controlaban las economías internas de estos países.

Como antítesis a este hecho, en Latinoamérica también triunfan pensamientos anti-imperiales: en 1959, Cuba sorprende al mundo con la revolución encabezada por dos líderes: Che Guevara y Fidel Castro. Estos movimientos políticos dan lugar a revueltas del pensamiento, convirtiéndose en un modelo 'a seguir' para conseguir la emancipación de los países latinoamericanos frente a economías imperialistas. Por la época, la relación de la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas), junto con Latinoamérica fue principalmente para crear nuevas fuerzas para el desarrollo del socialismo, proyecto político que proponía nuevos horizontes para Latinoamérica. La subida al poder de Salvador Allende

a la presidencia de Chile en la década del 70 y el revolucionario movimiento Sandinista¹⁹ en Nicaragua, además de debates sobre los problemas agrarios, económicos y sociales; hizo que emerjan ideas libertarias, movimientos indígenas, estudiantiles, feministas, entre otros. El denominado Plan Cóndor²⁰, que exterminó a una población de activistas y pueblos indígenas, invadió Latinoamérica bajo la máscara de cooperativismo entre países del Cono Sur con el 'apoyo' estadounidense entre la década del 80's y 90's del siglo XX. Países como: Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia, Uruguay y Brasil se vieron azotados por dictaduras que seguían los objetivos de dicho plan. Ecuador también se vio afectado a partir de la extracción de petróleo desde los años 70 's, además de la exportación de materias primas así como el cacao, que hasta la actualidad han afectado de la manera más cruel y violenta a las comunidades y poblaciones del pueblo ecuatoriano:

La historia ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX es singular, la dictadura de los años 70's intentó nacionalizar el negocio del petróleo y llevar adelante una reforma agraria. En cambio, la democracia de los 80's afianzó las leyes del libre mercado incurriendo en las peores violaciones de derechos humanos para callar las voces de protesta, en Ecuador el crimen todavía está en la mira de la justicia (CANAL Encuentro, 2017, 13m40s).

En este contexto, en el activismo artístico de los años ochenta, Latinoamérica estuvo marcada por la derrota de los proyectos emancipadores de diversos países de este continente y por su resistencia a las dictaduras. Muchas de las acciones presentadas en esta sección apelan a visibilizar lo negado, primero por los regímenes dictatoriales y más tarde, por sus gobiernos democráticos.

Mientras tanto, en Latinoamérica se registraron cuerpos desaparecidos, violaciones, disidencias sexuales, desigualdades sociales. Esto, en el ámbito del arte, creaba percepciones del cuerpo completamente diferentes frente a prácticas artísticas pasadas y no solo en la percepción de belleza, sino a otras manifestaciones que corrompen lo humano. En este entorno, nació un despertar de conciencia social, aunque muchas de las acciones no se hayan denominado como "performance art", al igual que en EE. UU. a mediados de los años 60's del siglo XX. Diana Taylor menciona en su libro de performance que: "en Latinoamérica, donde el término no tiene equivalente ni en español ni en portugués, el/la performance

¹⁹ El Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), fue fundado en 1962. Desde un principio se manifestó contra la dictadura de la familia Somoza, contra la influencia norteamericana y a favor de establecer un régimen socialista. (Ocaña, 2003)

²⁰ El "Plan Cóndor, también conocido como Operación Cóndor, fue una campaña de represión política y terrorismo de Estado respaldada por Estados Unidos" (Lared21, 2009).

tradicionalmente se ha usado en el campo de las artes, especialmente para referirse a arte de performance, arte vivo, arte/acción o accionismo” (2015, p.35).

Refiriéndose a arte vivo o arte acción, Diana Taylor a través de correspondencia personal con el artista Raúl Zurita poeta y artista chileno, él menciona:

Dudo mucho que aquí haya habido -performers-, me refiero a la carga de esa palabra... a una dictadura se le oponen acciones, no performances, porque la palabra acción corroe las fronteras entre lo político y el arte. La acción de arte fue entendida directamente como una acción política y el artista que hacía acciones de arte fue entendiendo como un activista político, sin mediaciones (Taylor, 2015, p.38).

Es así, como por ejemplo en acciones por parte del colectivo *CADA*, del que Raúl Zurita fue parte durante la dictadura chilena, en las cuales son gestadas y entendidas como actos políticos por parte de los integrantes del grupo. Este colectivo, que aunque duró poco tiempo: “retaba la dictadura chilena posicionándose en dos ideales: <<renovar la escena teórica y practicar en el que hacer nacional, vinculando el arte con la cotidianidad>>” (Memoria Chilena, 2018.) En acciones como “NO+” eran un ejemplo de denuncia en una sociedad radicada en la dictadura: “<<NO+>> fue en la ciudad de Santiago, varias acciones con carteles que decían: NO+ dictadura, NO+ violencia, NO+ machismo”. (Taylor, 2015, p.79). Esta expresión de arte en las calles, fuera del museo, fueron acciones valientes por parte de los artistas con el fin de visibilizar las atrocidades de la dictadura.



Figura 7 Acción: NO +, Grupo CADA. Registro fotográfico de intervención pública. Chile. (1983).

Recuperado de: <https://bit.ly/3yNEtZl>

La crítica e historiadora de arte Ana Maria Guasch afirma que el paso de los años ochenta a los noventa se caracterizaba por la reformulación de las prácticas presentadas a inicios del *body art*²¹ por los años sesenta y setenta. Ese retorno de las prácticas del artista con el uso del cuerpo:

Aborda una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, la manipulación genética, la cosmética, la sexualidad, la enfermedad, el placer, la muerte o la escatología. un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, pos orgánico, semiótico, construido, posthumano y abyecto (Oliveras, 2013, p.156).

En este sentido, se puede entender que el cuerpo es un espacio de noción cultural, es decir los artistas involucran un arte relacionado con el cuerpo a mano de la violencia. El uso de lo violento se presenta de gran manera en la producción de arte de los años 90's. No solo la aparición del vih-sida y su inmensa propagación en el mundo que fue crucial para la percepción del cuerpo, además Latinoamérica que se pronunciaba a través de gobiernos neoliberalistas. En esta época, vemos que el contexto conlleva a crear un arte político, que por medio del cuerpo se convierte en un arte de transgresión y resistencia asumiendo al dolor como mercancía representación política. Por otro lado, Michel Foucault²² piensa el cuerpo social desde el control por medio de relaciones de poder, por las cuales, el uso de mecanismos, tecnologías y dispositivos modernos producen, en sus palabras: “cuerpos dóciles y útiles” (2002, p.5). En el cual, el cuerpo social está moldeado de manera productiva, lo que evidencia Foucault se puede observar en las cárceles, hospitales y clínicas, así como en las escuelas, fábricas, ejércitos, etc., siendo estos espacios moldeadores de los pensamientos humanos. Es decir, implican una serie de restricciones y tabúes sobre el cuerpo, la sexualidad y el control del deseo. El paso de los años 80 's y 90's, el contexto social europeo estadounidense hizo que los artistas se alejen de la producción de performance como tal, aunque el uso del cuerpo sigue siendo parte de la exploración artística, sobre todo desde un arte que muestra dolor y abyección:

²¹ El arte corporal o *Body Art* es un estilo artístico cuya característica principal es el uso del cuerpo como material y forma expresiva... El cuerpo se puede pintar, tatuar, añadir piercings e incluso hacer heridas para dar más realismo (Artenet, 2021).

²² Michel Foucault (Poitiers, Francia, 1926-París, 1984) Filósofo francés. Estudió filosofía en la École Normale Supérieure de París y ejerció la docencia en las universidades de Clermont-Ferrand y Vincennes, tras lo cual entró en el Collège de France (1970)... dirigió su interés hacia la cuestión del poder, y en *Vigilar y castigar* (1975) realizó un análisis de la transición de la tortura al encarcelamiento como modelos punitivos (Ruiza, 2004).

Ya en los años noventa se produjo un nuevo impulso, en el que la performance exige mantener una cierta distancia con el arte conceptual con el que estaba bastante próxima en sus inicios, y se alejó también en aquellos modos de hacer en los que estaba presente la experiencia de sufrimiento y dolor (Ferrande, 2009, p.11).

En este contexto, surge un anhelo por parte de la creación artística, refiriéndose con esto al cuerpo del individuo quien queda amenazado por parte de una cultura consumista, tal cual: “como activista que va ligada a las promesas colectivas de alejar al individuo de las garras del consumismo que, por contra buscar crear una experiencia desconcertante del cuerpo como posesión susceptible de convertirse en mercancía” (Warr&Jones, 2006. p.31).

En la actualidad, la performance ya está insertada en el plano del arte contemporáneo, gracias a los procesos que artistas durante años, han creado desde el pensar e innovar el arte a través del uso del cuerpo. Mencionaremos en un recorrido breve de la historicidad del arte a mano de artistas que crearon un eco de arte y vida. Se podría regresar la mirada hacia las veladas dadaístas, los juegos de azar del surrealismo, las prácticas de travestimiento duchampianas; el Fluxus y los conciertos de John Cage; las prácticas ritualistas e identidad de los accionistas vieneses; los cuerpos rebeldes de Claude Cahun; Carlos Leppe y las Yeguas del Apocalipsis; el teatro pánico de Jodorowsky y la búsqueda de identidad de Ana Mendieta y de Frida Khalo; la gestualidad de Pollock y como también el azul de Yves Klein, Esther Ferrer y el objeto, todos y cada uno de los colectivos que han influenciado y los que en la actualidad continúan creando desde el cuerpo, por el cuerpo y para el cuerpo. Esta práctica de performance goza de un futuro con inminente interés por parte de creadores en la actualidad, en este sentido el internet ha sido una gran herramienta de expansión de conocimientos y visibilización de trabajos de una treintena de artistas, pensadores y escritores en la actualidad.

1.2. ¿Cómo se genera una acción de performance?

Toda performance se construye en base a una idea: “Una idea es el producto de una serie de asociaciones, de contagios y de enlaces, anclados habitualmente en la memoria de nuestra experiencia, y producidos por mediación de esta” (Ferrande, 2009, p. 55). Entonces, si los seres humanos somos sociales, se podría entender que las ideas de cierta manera se comparten y se conectan entre sí. Existen símbolos concebidos en nuestro imaginario colectivo, por lo cual, el artista los usa para analizarlos, reconstruirlos y observar desde otro punto de vista. La performance al generarse podría intercambiar símbolos e incluso desborda

su propia definición, referente a esto Bartolomé Ferrande, estudioso de dicha práctica, dice que la performance se genera:

Desde los límites de los territorios de la pintura, la música, la escultura, el teatro, la danza, el cine, la escritura, la instalación, el *environment*, la poesía, el cabaret, el circo, el video o el computer, el performer construye y articula modos de hacer anclados en dos o más áreas específicas [...] pero a su vez, más allá del límite, la performance se abre e invade el territorio de lo no artístico, de lo común, de lo cotidiano (Ferrando, 2009, p.7).

En una performance se puede trastocar el equilibrio impuesta de las cosas. Mencionando desde lo cotidiano se podría comentar que la práctica de la performance traspasa el plano museístico e institucional del arte. Su estrecha relación con la esfera pública y las acciones llevadas a cabo por varios artistas se vuelcan a una búsqueda de corporalidad relacionada con el tiempo y el espacio. Los cambios del contexto social y las necesidades estéticas y comunicativas del arte hacen de la performance una práctica recurrente por parte de artistas visuales, acudiendo a intentar indagar en los límites del arte y sus fronteras entre otros campos creativos. Es así, como muchas veces los artistas incorporan otros elementos, además del cuerpo, para poder crear acontecimientos, tal como lo menciona Josefina Alcázar, en el libro *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*:

Los procedimientos deconstructivos que usa el artista del performance buscan poner en evidencia los elementos constitutivos del arte. Los artistas analizan cada uno de los componentes: el material, el concepto, el cuerpo, los soportes artísticos, los medios de difusión y comercialización (2005, p.77).

Los artistas en la práctica de performance se enfrentan a través de su trabajo, desde puntos múltiples: en lo estético encarnándolo a lo visual, en lo histórico, refiriéndose a practicas artísticas de otros tiempos y en el plano social, intenta encontrar coherencia en relación con el estado actual de las relaciones sociales. Entonces, diríamos que el artista o colectivo al generar una acción, analiza minuciosamente con qué y cómo, puede llegar a crear una experiencia estética por medio del performance. Según Ferrande: “en el arte de acción pueden tratarse planteamientos y opciones muy diversas que abarcan desde una práctica próxima al conceptual, cercana al ritual o limítrofe al territorio de lo poético, hasta otras contiguas a la psicología o al psicoanálisis” (2009, p.11). Siendo la acción un proceso de

creatividad y no basado en el producto final, como pasa en los lenguajes artísticos clásicos, la práctica de performance intenta abrir nuevas formas que sobrepasan a la representación y de la idea. En este sentido, también la performance se aleja del espectáculo. Tadeusz Kantor dice que: “el espectáculo goza de una realidad basada en la ficción” (Stangret, 2002, p. 63). Es decir, la performance no intenta generar un espectáculo sino más bien complementarse y/o alejarse de esta, creando otras sensaciones y otras maneras de pensar una acción, es por esto, que se deberá pensar minuciosamente las herramientas al usarse en las prácticas de performance, que se citarán a continuación.

1.3. Cinco elementos pertinentes de la práctica de performance:

Es necesario hacer un breve desglose de los elementos que intervienen en la práctica de la performance, como se mencionó anteriormente hay cinco elementos que son imprescindibles para generar una acción que serán: el cuerpo, el espacio o la presencia del artista en un medio, el tiempo, y la relación entre el creador y el público. Al usar sus cuerpos directamente, los y las artistas pueden superar las limitaciones de tener que hacer una pintura o una escultura, en otro sentido, usar su cuerpo y encarnarlo por medio del arte de la performance.

1.3.1. El Cuerpo:

“El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante” (Alcázar y Fuentes, 2005, p.11). En este sentido, el cuerpo es el lienzo del artista, en el cual se crea la acción y se podría mencionar que metafóricamente, ese cuerpo es un lienzo gigante que quiere intervenir y habitar en el espacio. La presencia del o los cuerpos en un espacio, son elementos que se piensan al generar una acción de performance. Referente al cuerpo, la artista Gina Pane señala en una entrevista que: “estoy interesada en traer el arte a otro sistema de percepción donde el cuerpo se vuelve la idea misma, mientras que antes el cuerpo era solo el transmisor de ideas. Hay todo un territorio por explorar. A partir de aquí podemos entrar a otros espacios, del arte y de la vida misma, por ejemplo” (Kontova,1979, p. 92-93) En este caso, el espacio, al igual que el cuerpo, es político, como hemos mencionado anteriormente, aludiendo al lema feminista “lo íntimo es político” (Alcázar, 2014, p.9) pues de esta manera, influencia en la percepción del



cuerpo como sistema alegórico de símbolos, referenciales a su contexto en los cuales, el artista se piensa y genera. En la fig. se observa el trabajo de la artista Gina Pane, “Psique” (1974), que, por medio de la fotografía, registra su cuerpo lacerado y auto mutilado, en el cual, la presencia del dolor y el cuerpo es de suma importancia en el proceso de la artista.

Por otro lado, Taylor menciona que hay “performances masoquistas, performances extremos, performances minimalistas, performances masivas” (2015, p. 65-73) y una gran variedad de acciones, que se pueden denominar performances, en las cuales, el uso del cuerpo es crucial. Podrían surgir preguntas a la hora de crear una acción de performance como ¿Se necesita solo un cuerpo? o ¿entre más cuerpos presentes la acción retoma con más fuerza aún? Esto dependerá de lo que el artista crea necesario expresar y explorar al momento de generar una acción, nos referimos al sentido que, un cuerpo puede al tener presencia, el mismo peso visual o conceptual que un grupo designado en acción. Haciendo eco en palabras de Ferrande: “el cuerpo intervendrá con la performance, entre la performance, según la performance” (2009, p. 37).



Figura 8 *Psique*. Pane, Gina. Registro fotográfico de acción. 1974. Recuperado de: <https://bit.ly/3hAREOA>

En este punto, se profundizará también ha pensar qué usos y elementos se ofrecen desde el cuerpo personal. Si bien se ha mencionado anteriormente, que el artista intenta de algún modo por medio de actos de performance conectarse con un cuerpo social. Refiriéndose al cuerpo social, también se puede aludir que el cuerpo individual tiene memoria e historia a palabra de Gilles Deleuze y Felix Guattari:

El cuerpo lleno no representa nada del todo. Por el contrario, son las razas y las culturas las que designan regiones sobre este cuerpo, es decir, zonas de intensidades, campos potenciales. En el interior de estos campos se producen fenómenos de individualización, de sexualización. De un campo a otro se pasa franqueando umbrales: no se deja de emigrar, se cambia de individuo como de sexo, y partir se convierte en algo tan simple como nacer y morir (1972, p. 91).

Es decir, que el cuerpo del artista arrastra consigo una carga social y cultural, en los cuales intervendrá, se presentará y se expondrá para generar una acción concreta. Es por esta razón, que se debe tener presente en el momento de accionar que el cuerpo es una: “carcasa corporal que conlleva un cierto nivel de autodescubrimiento”. (Ferrande, 2009, p.39). Entonces, se puede concluir que la consciencia del propio cuerpo es necesaria para poder generar una acción, pues esto nos ayudará a entender ideas como el ritmo, la resistencia, la energía del propio cuerpo que estará en escena. En este sentido, aunque el performer sepa el límite de su propio cuerpo, también en performance hay la posibilidad de que: “podría decirse que el cuerpo del performer no reflexiona. Que esté, en la medida de lo posible, ha dejado a un lado su propio pensamiento para poder sentir así con mayor intensidad la acción que desarrolla en ese momento”. (Ferrande, 2009, p.37). Es así, que el cuerpo del performer se convierte en el soporte de la obra, pero no es el de un actor pues, la acción que generará será en tiempo real y al usar su propio cuerpo, establecerá una relación de su yo íntimo con el espacio público, y no encarnará un personaje, sino expondrá su propio cuerpo y límite. Quizás, la artista más famosa del performance que se conoce es Marina Abramovic, quien, mencionada anteriormente, pone a prueba los límites de su propia resistencia, en sus palabras menciona que: “simplemente estando presente como artista en el espacio, con plena conciencia estás con tu actitud de tu propio cuerpo, lo mínimo se convierte en lo más mínimo, y eso es muy complicado expresar” (CANAL TATE, 2018, Tateshots, ep. 2, 2m58s). Abramovic menciona sobre *la presencia del cuerpo* que significa poner toda la energía en el presente, en el aquí y ahora. Con los años, la artista mencionada ha creado una técnica en la cual, ayuda a los artistas a generar aquella *presencia* que ella menciona. Esto, a través del “Abramovic Method”²³, ella emplea ejercicios relacionados al yoga, la meditación y el ayuno. Por medio del método mencionado, se podría pensar desde el cuidado del cuerpo y su disciplinamiento para poder desarrollar un autoconocimiento más profundo. Habrá que decidir qué tipo de cuerpo es necesario para desarrollar la acción, por ello, si el artista usa su cuerpo podrá ejecutar los métodos que propone Abramovic o alguno que le ayude a entrenar su control mental y corporal. Se debería entender que lo mencionado son solamente elementos y no pautas concretas del hacer. Hay artistas que a veces no han usado ningún método previo para el entrenamiento de su cuerpo a performar, tal vez se esa acción que se está creando, necesita de una experiencia propia del momento, es decir, sin ningún entrenamiento o práctica previa.

²³ *Abramovic Method* desarrollado durante décadas de investigación sobre el rendimiento y el arte inmaterial creado por Marina Abramovic, el método es una exploración del estar presente en el tiempo y el espacio. Incorpora ejercicios que se basan en la respiración, el movimiento, la quietud y la concentración (M.A.I. , 2020).

Así en la cual el artista se enfrenta a sus propios impedimentos y se generaría otro tipo de reacción, tal vez desde el error, desde la improvisación. Dado al caso, Josette Feral señala que:

El performer trabaja con su cuerpo como el pintor con la tela. lo petrifica como materia prima sobre la cual experimenta. Lo inscribe en el espacio, lo saca de él; lo funde en él y lo disuelve; lo explora, lo manipula, lo pinta, lo cambia de lugar, lo corta, lo aísla, lo mutila, lo encierra, lo empuja hasta los límites de la resistencia, del sufrimiento, del asco. Su cuerpo es a la vez el instrumento de la experimentación y el objeto que la soporta. sujeto y objeto a la vez. Se encuentra en los dos extremos del proceso: como reproductor y como producto (1993, p.209).

1.3.2. El espacio o la presencia del artista en un medio

Todos los cuerpos pueden ser el tema, el material y el medio para producir arte. Por ello, es necesario mencionar también, al espacio como otro de los elementos de importancia en esta práctica artística. El lugar es el espacio donde se desarrollan las acciones de performance. Este, no es un elemento paralelo y ajeno sino más bien una prolongación del cuerpo del artista. En toda performance, para generar una acción es necesario saber integrar y hacer formar parte de la acción al espacio. Henri Matisse mencionado por Ferrier en el libro *El arte de la Performance*: decía que en su pintura lo que le importaba era “el espacio entre los objetos”. (1975, p.101). Referente a “ese” espacio que llamamos vacío o hueco, el cual no se rellena para que los elementos a su alrededor sobresalgan. Es decir, en palabras de Bertrand Russell “el espacio físico y el espacio perceptivo no son idénticos” (1963, p.84). En la performance se debería tener una percepción intensa del espacio que va más allá de la simple observación superficial de lo físico. Hay espacios que pueden emitir además de una connotación histórica y social; sensaciones y sentimientos subjetivos. A lo que se refiere Russell es lo que se podría aplicar en la percepción de los espacios, para comprenderlos y así usarlos de maneras pertinentes. Se puede, además, crear una práctica de estudio de campo para explorar el espacio. En las cuales surgen preguntas como ¿En qué sentido repercute el espacio en la acción?, ¿a que remite?, ¿quién habita estos espacios?, ¿que hay alrededor o es subyacente a el espacio a usarse?, ¿que se escucha alrededor, dentro y fuera del espacio? y así, un sin fin de preguntas que pueden servir para construir una idea más sólida. Es necesario tener siempre presente, que el espacio y el cuerpo dialogan entre sí para generar una acción de performance.

A veces, hay acciones en las cuales se generan “in situ”, es decir, en un espacio determinado. Sin embargo, los artistas durante los tiempos han complementado las tecnologías de reproducción como el video y la fotografía para registrar sus acciones o usándolos como parte de la acción. Aunque en un inicio el arte de performance haya sido una herramienta que se establece entre lo efímero y ajeno a la repetición. El video puede aludir a quebrar este sentido purista que radica en la práctica. Es así, como el video se inscribe de dos diferentes maneras: la primera dando fe de la realización de la pieza y como registro de esta. La segunda como herramienta y parte esencial de la obra, puesto que algunas performances se crean para la cámara, en la intimidad del artista, para luego ser expuestos en espacios de arte privados o públicos. El video también, puede ser una herramienta, que, puesto en escena, con o sin el performer en vivo, genera estímulos diversos dentro de la pieza. Referentes a los estímulos emergen diversas preguntas tales como: ¿y si se ocupa el video como una proyección de fondo?, ¿cuántos proyectores se necesitaría?, ¿acaso llenaría todo el espacio con videos?, ¿estos videos son imágenes, yuxtapuestas o contradictorias, referentes a la acción que se generará en vivo?

Por otro lado, el uso de estos mecanismos también se apega a lo que podría situarse en lo que Walter Benjamin menciona como “la era de la reproducción técnica”²⁴ (2003, pg.113). Siendo el video, la fotografía, la televisión o la computadora, entre otras tecnologías, parte en la actualidad de algunas performances, es decir, aquella “era de reproducción técnica” de la cual se menciona, es de cierta manera un espejo en cómo la sociedad actual interactúa frente a estos componentes, reproductores y supresores de realidad como son los audiovisuales. A palabras de Berardi: “La mutación digital está invirtiendo la manera en la que percibimos nuestro entorno y también en la manera que la proyectamos. No involucra únicamente nuestros hábitos, sino que afecta, a la vez, nuestra sensibilidad y sensibilidad”. (Berardi, 2020, p.10). Entonces, la sensibilidad y la sensibilidad son influenciadas por aquel consumismo de los citados reproductores técnicos.

Aunque la práctica de performance sea originalmente pensada como un arte efímero, el artista recurrirá al uso del video ya que: “este medio se revela simplemente como el más apto para formalizar ciertas acciones, ciertos proyectos” (Bourriaud, 2008, p.56). Es así, que se tendrá en cuenta al video a favor de su uso adecuado, necesario o complementario para la acción que

²⁴ Obra De Arte En La Época De Su Reproducibilidad Técnica según Walter Benjamin es publicado originalmente en la revista Zeitschrift für Sozialforschung, es un ensayo de 1936 escrito por el crítico cultural marxista Walter Benjamin en el tiempo en que Adolf Hitler ya era Canciller de Alemania en un esfuerzo por describir una teoría del arte que sería útil para la formulación de demandas revolucionarias en la política del arte. En la ausencia de cualquier valor ritual o tradicional, el arte en la época de su reproducibilidad técnica estaría basado en la práctica de la política. (Benjamin, 2016).

se generará. Hay performances en las cuales, el cuerpo del artista no está presente, que sugieren una interacción menos directa entre artista y espectadores. Algunos creadores, nos invitan a sumergirnos en la obra por medio de instructivos, en seguir órdenes o crear una conexión con lo que vemos y podemos tocar en alguna obra de arte que ellos han imaginado y creado. Se puede mencionar artistas y vanguardias en la historia que han creado objetos y que invitan a experimentarlos. Es necesario mencionar a artistas y vanguardias como el Op art²⁵, los Fluxus, Los artistas brasileños asociados con el movimiento Constructivista, en este caso, la artista Lygia Clark²⁶, además de las múltiples y variadas instalaciones de arte contemporáneo en la actualidad. Así es, como muchos artistas han indagado en poner entablar una relación con el espectador por medio de algunos objetos que nos remiten a “performatividad”.

Para ejemplificar lo que refiere la performatividad en los objetos, podemos observar al artista George Maciunas²⁷, quien continuamente quería instalar el arte en todos los aspectos de la vida, incluso en los deportes, siendo subversivo, inventó juegos como el fútbol sobre zancos y la carrera de flipper. Murió en 1978 sin siquiera darse cuenta del trabajo, sin embargo, en el año 2008, treinta años después de su muerte. La Tate²⁸ usó las instrucciones de Maciunas como partitura para poner en escena el Flux Olimpiadas, siendo un evento de gran apertura en Europa hasta la actualidad. En la figura No.7, podemos observar el instructivo llamado *Fluxx Mass*, que se usó como instructivo de diferentes juegos, en este caso el instructivo de Maciunas podría pensarse como un objeto performativo, que: “gracias a la performatividad el objeto tiene la posibilidad de visibilizar representaciones culturales en torno a los modos como una persona construye su propia vida, los procesos de identificación que reproduce y las maneras en que los interpreta o altera” (Pineda, 2016). Así es, como Maciunas usaba de referencia cosas de su vida cotidiana. El fútbol, según su visión, lo transforma por medio del gesto lúdico que implica el uso de zancos como expansiones del cuerpo. Genera una conexión entre creación y participante. El sociólogo Maffesoli menciona que: "el objeto se hace lúdico con el simbolismo", es <<consumado>> reiteradamente en el juego estético de despertar emociones

²⁵ Op art es un arte óptico, es decir, un estilo exclusivamente visual que hace uso del ojo humano para engañarlo. Para conseguir ese objetivo usa a menudo ilusiones ópticas o trampantojos. El espectador de una obra de Op-art debe participar activamente, ya sea moviéndose o desplazándose para poder captar el efecto óptico completamente (Calvos, 2015).

²⁶ Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 – Río de Janeiro, 1988), “una mujer innovadora que evolucionó desde una creación pictórica basada en el Constructivismo, hacia la realización de acciones en las que el epicentro de la obra artística estribaba en el cuerpo humano, situándose como sujeto necesario para que un objeto se convirtiese en arte” (Torres, 2020).

²⁷ George Maciunas (Kaunas, Lituania 1931-Boston 1978) se considera el fundador del movimiento artístico experimental denominado Fluxus (CCCB, 2016).

²⁸ La Tate es el nombre con el que se conoce a la Galería Nacional de arte británico y arte moderno en Inglaterra (TATE, 2021).

y convocar una comunión” (2007, p.225). Maciunas y muchos otros artistas, por medio de medios como las fotografías, dibujos, instructivos, o cualquier objeto, que piensen pertinentes, ofrecen maneras de estar presentes en algún medio.

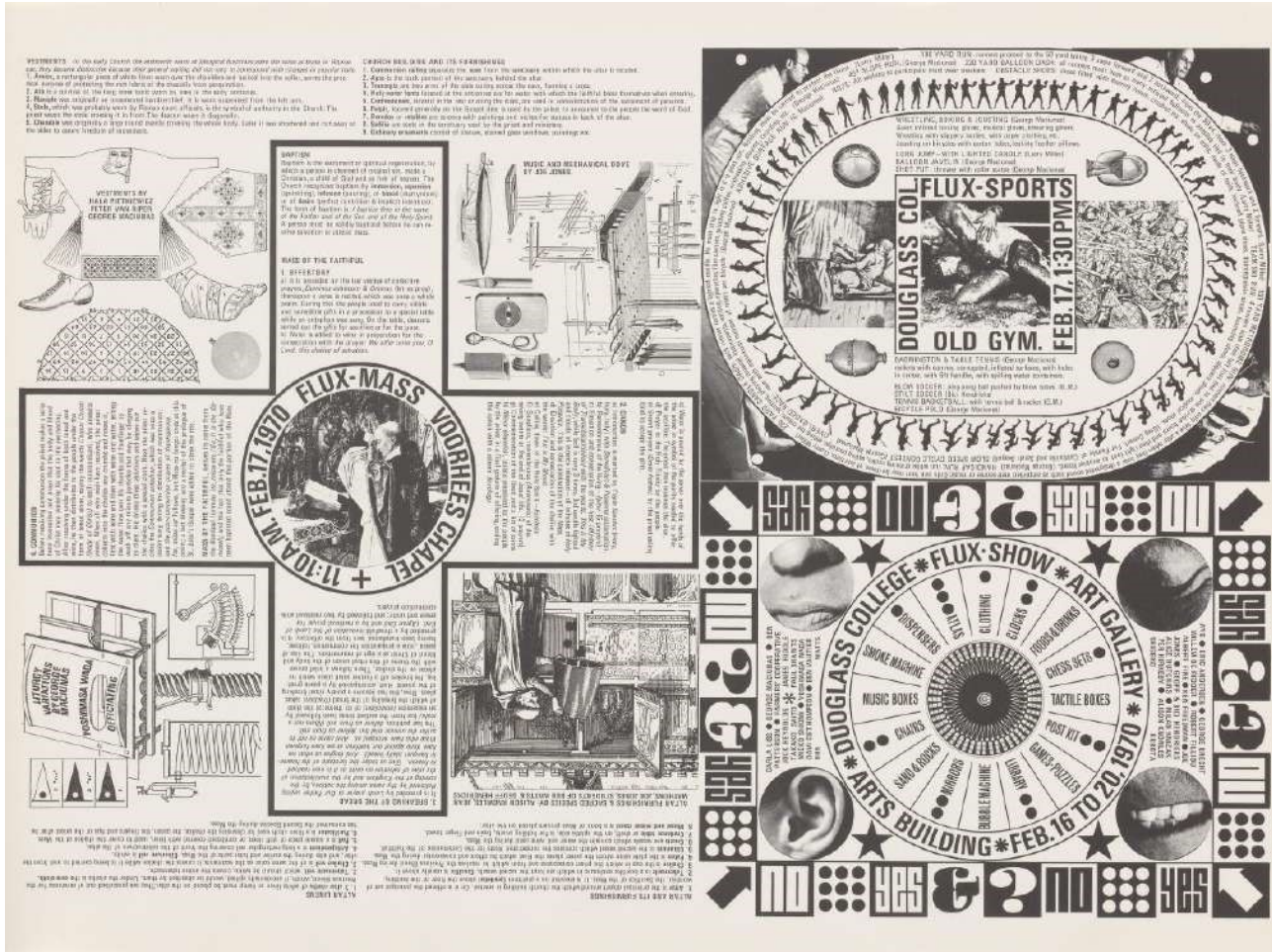


Figura 9 Instructivo de Flux-Mass, Flux-Sports, Flux-Show, Maciunas, George. 1970. Recuperado de: <https://bit.ly/3r5KXHp>

1.3.3. El Tiempo o Factor Temporal

El tiempo se encuentra entrelazado con el espacio. Sobre el factor temporal han escrito muchos pensadores y científicos de la historia, pero también, desde el plano del arte han aportado a su pensar artistas como Gina Pane, Esther Ferrer o María Teresa Hincapié. Si bien, la práctica de performance transcurre en un tiempo real. Toda performance se desarrolla en ese “tiempo”, un tiempo cambiante y emergente. No hay un tiempo límite que se podría definir a modo de receta en el hacer de performance, puesto que dependerá de lo que se

quiera generar en un acontecimiento. Los pintores del impresionismo²⁹ francés usaban el tiempo para poder entender el reflejo de la luz sobre los objetos en diferentes horas del día, los paisajes retratados en diferentes tiempos influenciaron en el uso del color y en el trazo de lo pintado. En la performance es necesario comprender que cada cuerpo tiene su propia percepción de un tiempo latente y que: “en performance importa, en primer lugar, notar y conocer el propio ritmo, el reloj interior de cada cual o la latencia personal de uno mismo, para tomar así conciencia del propio tiempo” (Ferrande, 2009, p.29).

La relación del artista con su vida, dentro de la práctica de performance, el tiempo vendría a ser una contemplación de detalles que pueden llegar a dilatarlo, es decir, que hacen sentir al artista vivo, al artista “presente”. Un ejemplo sobre el tiempo y el espacio podría aludir en la obra de la artista Esther Ferrer³⁰, en una entrevista sobre su trabajo menciona:

Para mí la performance es el arte del tiempo, la presencia y el espacio. Está basado en la realidad, no transpone nada, es la diferencia fundamental con el teatro, sea lo que pasa con el tiempo en que yo decida hacer una performance, para bien o para mal es la performance. No excluye nada y no elimina nada (CANAL hoyesarte, 2017, 1m52s).

En la Figura No.10 podemos ver un autorretrato de la artista Ferrer que se fotografió entre los años de 1981 y 2009, con el fin de representar el paso del tiempo sobre su cuerpo.

²⁹ Se conoce como *Impresionismo* a uno de los principales movimientos artísticos del siglo XIX, especialmente en el género de la pintura, que aspiraba a reproducir en sus obras la “impresión” vital del mundo a su alrededor, es decir, intentaba pintar la luz en el momento exacto en que observaban el mundo (Raffino, 2020).

³⁰ Esther Ferrer Nacida en San Sebastián en 1937, es una de las principales representantes del arte de performance en España. Empezó a participar en las actividades del grupo ZAJ (con Walter Marchetti, Ramón Barce y Juan Hidalgo) en 1967 y, desde entonces, hizo del arte de acción su principal medio (Castro, 2017).



Figura 10 *Autorretrato en el tiempo*, Ferrer Esther, Fotografía, (1981-2009). Recuperado de: <https://cutt.ly/4mDyslC>

Por otro lado, también es necesario mencionar la pieza de performance de la artista María Teresa Hincapié³¹ para aproximarnos a ejemplificar el tiempo como ejercicio dentro de la performance. En 1991, en la pieza denominada “vitrina”, Hincapié género una *performance* en la cual, trabajó en un tiempo y espacio real. La idea del hacer se proyectaba a partir de estar dentro de una vitrina en pleno centro de Bogotá, Colombia. Esta intervención urbana se hacía durante ocho horas diarias, tiempo reglamentario de un día de trabajo, durante las cuales María Teresa Hincapié realizaba los oficios propios del aseo de la vitrina:

El vidrio funcionaba separando la esfera privada del local, del espacio público. Operaba a la vez como límite y posibilidad de observación. Allí la artista sostenía monólogos muy personales mientras realizaba la tarea de limpieza, escribiendo en el vidrio algunas de sus ideas, haciendo dibujos caprichosos, utilizando un toque femenino que resultaba conmovedor: un beso en el vidrio con lápiz

³¹ María Teresa Hincapié (Armenia, Colombia, 1956 – Bogotá, Colombia, 2008) fue una de las figuras más influyentes en el campo del arte corporal y de acción latinoamericano. Su obra es una reflexión en torno a lo cotidiano, lo sagrado y lo femenino, una llamada de atención sobre lo imperceptible en la que la precisión de movimientos, la repetición calculada y la temporalidad expandida son las estrategias mediante las cuales la artista transforma tareas rutinarias en actos simbólicos (Artishock, 2021).

labial rojo intenso. Seducción y obligaciones domésticas enfatizaban en los roles que la sociedad le atribuye a la figura femenina. (Artnexus, 2019).

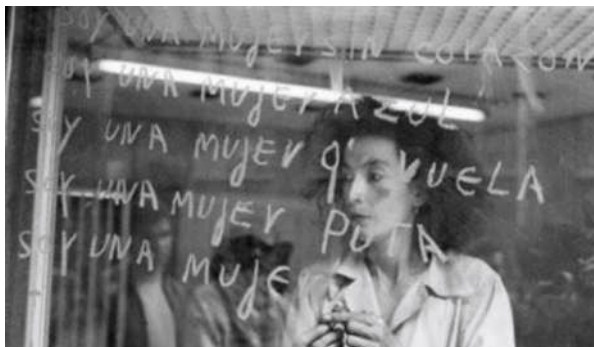


Figura ¹¹ *La vitrina*, Hincapié, Teresa, Registro fotográfico de acción. (1989) Bogotá-Colombia.

Recuperado de <https://cutt.ly/5mDykDJ>

Por ello, el ejercicio del tiempo se puede pensar desde dos espacios: uno dentro de la vitrina, en la cual, la artista genera un autoconocimiento; y el otro, del exterior de la vitrina, de los transeúntes, el tiempo de la ciudad. En los cuales los dos se confunden, se entrelazan. Hincapié usa el horario “oficial” de ocho horas como herramienta para crear una acción, sin embargo, aquí emerge la pregunta ¿cómo el artista afrontó el tiempo y lo usa como herramienta de creación? Es decir, el tiempo fue un recurso de autoconocimiento del propio artista, dando pautas y sentidos para generar una acción en una temporalidad, es decir, en un tiempo determinado.

1.3.4. La relación entre el creador y el público.

En este punto, pudiéramos profundizar un poco más sobre la relación, no simplemente desde la participación, sino comunicativa con el otro. La comunicación es entendida, en este caso, como un medio de expresión. Sin embargo, dentro de las artes visuales el habla, más allá de sus códigos, programas o esquemas se puede ver desbordado por el uso de los componentes visuales, gestuales y de comportamiento, pues: “la performance y el arte se limitarían a reforzar e intensificar en ocasiones, una comunicación ya existente. <<Sería otro modo de mirar y percibir la realidad en la que estamos, actuamos y vivimos>>” (Ferrande, 2009, p.77). Es decir, aquel modo de mirar y percibir cómo actuamos por medio de la práctica de la performance yace en la praxis por parte de los artistas y su sensibilidad de entender un contexto determinado. Es por eso, que se debe entender que para poder generar un performance y poder entablar una relación entre artista y espectador será por: “empatía e identificación o por contraste, sorpresa u oposición” (Ferrande, 2009, p.71). No se trata de compartir ningún sentido de valores ni tampoco conseguir que ambos, artista y espectador, se obliguen a entender la performance, sino más bien conseguir que ambos la contemplen y puedan tener una experiencia ya sea visual o emocional. Taylor menciona que: “no obstante, cualquiera sea la escala del evento, la performance siempre está mediatizado: los cuerpos de los artistas y de los espectadores/participantes re-activan un repertorio de gestos y significados” (2015, pg. 74). La práctica de performance se articula a partir del espectador, pues el arte es creado para ser contemplado, admirado, presenciado y pretende transmitir una idea en acción. Por otro lado, se puede pensar el arte de performance y el público como un encuentro, citando a palabras de Nicolás Bourriaud, quien piensa el arte y la relación de la práctica de performance desde [...] una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estar-juntos, el 'encuentro' entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. [...] El arte es un estado de encuentro” (2008, p.14).

CAPÍTULO II

2.1. Caín: el cuerpo personal.

En este capítulo, se presenta el trabajo de Daniel Coka, artista que nació en Nueva Jersey, EE. UU, 1990. Creció en una comunidad de inmigrantes latinos de padres ecuatorianos. Coka ha vivido entre EE.UU. y Ecuador, que, por medio del arte visual, a mano del uso de la acción y su propio cuerpo, muestra una colección de videos. En donde, su cuerpo es puesto en escena desde su realidad íntima, en el cual, no se despegaba de su contexto social y moral. Es decir, el cuerpo del autor se presenta desde el performance como un método de investigación, de experiencia y sensorialidad. En este sentido, se puede decir que el performance abre una nueva forma metodológica conceptual para entender el cuerpo experiencial. Al mismo tiempo, el performance permite ver al cuerpo objetivado: medirlo, pesarlo, calcularlo y analizar los límites de su resistencia” (Alcazar, 2014, p.84).

Daniel Coka por medio de sus acciones crea experiencias, en donde, su cuerpo performa desde su propia resistencia, ya sea física o mental. Sin embargo, la práctica de performance no se limita tan sólo al hecho de que el artista experimenta un acontecimiento, sino que se aferra también a la reflexividad. Gadamer señala que: “se convierte en una vivencia en cuanto que no solo es vivido, sino el hecho de que lo haya sido ha tenido algún efecto particular que la confiere un significado duradero (1993, p. 97). Refiriéndose a lo mencionado, Coka alude a su propia vivencia para crear sus acciones de performance. Es así, que el trabajo de dicho autor es testigo de un cuerpo, que se coloca en resistencia, que entreteje simbólicamente su vivencia en el contexto local. Cuestiona a una sociedad, por medio de sus acciones, es decir, su cuerpo se presenta como político, que es entendido dentro de esta investigación hacia los enfoques de resistencia, (denuncia, catarsis e irrupción) en el cual el metarrelato se usa como discurso personal, culminando así en un desglose de obras del investigador, las que comprenden y visibilizan sus intereses y debates sobre heteronormatividad³², violencia, dolor y cuerpo. Es necesario mencionar que, para tener una visión más clara del por qué Coka produce de tal manera, es que fue sometido a varias terapias psicológicas y corporales forzadas de “des-homosexualización”. Las cuales se aplicaban a terapias cognitivas agresivas. Además de crecer en el seno de una familia católica de media clase social. Por lo cual, su trabajo desembocó en indagaciones sobre ¿qué significa e implica ser hombre? que

³² La heteronormatividad es la matriz binaria según la cual se asignan, clasifican y regulan las identidades de género en las sociedades occidentales” (Gros, 2016, p. 246).

ejerce peso sobre su orientación sexual, desde lo socialmente aceptable, como pecaminosa, torcida, deforme y anormal. En donde, sus estrategias de mimesis reflejan un cuerpo que no se considera normativo, que es sexo genérico, que es abyecto dentro de una sociedad heteronormada. Por medio del uso del cuerpo en estados vulnerables, lastimados, frágiles. Es así como, desde el uso de su subjetividad se presenta como un encuentro entre espectadores y creador. Al irrumpir la esfera pública a través de su cuerpo, Coka a veces travestido, otras veces desnudo, presenta una búsqueda corpórea que irrumpe los campos de la vulnerabilidad y trasgresión auto infligida, pasando los observadores de pasivos a convertirse en cómplices, de ser mirones o *voyeurs*, creando un encuentro con los testigos, mediante la sorpresa, a veces, y otras desde el rechazo.

Por otro lado, Leonor Arfuch, estudiosa de ciencias culturales, explica hacia dónde se traslada el quehacer artístico luego de la caída del 'yo colectivo' en la posmodernidad. Ella señala que: “como correlato de la muerte anunciada de los grandes sujetos colectivos-el pueblo, la clase, el partido, la revolución- y ante el decisivo desplazamiento del sujeto, surge la revalorización de los micro relatos”. (Alcázar, 2014, p.17). Así es, que el proceso creativo de Daniel Coka se puede considerar que alude a un micro relato de su propio “yo”. Por medio del uso de su cuerpo, su pensamiento y su propia vida, el autor intenta reencarnar, revivir esos actos violentos que sufrió en primera persona. Siendo estos videos, un ejercicio que da apertura al conocimiento y “escribir”, por así decirlo, “pronunciar” su existencia. Haciendo eco a palabras de Reinoso, estudiosa de performance en Ecuador, menciona que Coka:

Maneja una propuesta cuya temática gira en torno al cuestionamiento de género, lo queer. Interpela imaginarios de la masculinidad heteronormada como el militar. En sus performances, la presencia del dolor es constante y está muy ligada a experiencias personales que al salir al espacio público se hacen colectivas. (Reinoso, 2015, p.43).

En este caso, lo heteronormativo es un mecanismo de violencia que recae sobre el cuerpo del autor, por no auto designarse binario, sino un cuerpo en constante reflexión sobre su ser y estar. Al mismo tiempo, aborda mecanismos a modo catárquicos, que al uso del dolor en sus acciones permiten reconstruir y mostrar metafóricamente el trauma corporal huyendo del espectáculo y el sensacionalismo, porque son reales. Si Coka en su práctica de performance decide usar artefactos como agujas, cuchillos, correas, zapatos de tacones altos, entre otros, es porque necesita usar artefactos que lo lleven a sentirse vulnerable, inestable, al límite de sus propios territorios mentales y corporales. Se debe mencionar que, las siguientes

piezas nacieron como ejercicios autónomos del artista, de cierta manera, intuitivas y que al narrar este texto se pudo entender con más profundidad una cierta coherencia que desemboca con el siguiente capítulo, *CAIN: cuerpo en la vitrina* como cierre de un tiempo creativo, que se podría decir, desenlaza en una primera instancia como ejercicios de autoconocimiento en la esfera pública, brindando así un trabajo pertinente por parte del autor. En esta dinámica, se inserta *Cacán* (2014), un autorretrato en soporte de video que muestra al autor siendo sometido a una sutura sobre su frente en forma de cruz latina. Su rostro no simula ninguna sensación de dolor, su mirada es fija. De este modo, intenta mostrar la huella del trauma usando de referencia una analogía del cuerpo marcado. Andrea Reinoso, apunta que:

El acto de marcar la frente, para que un cuerpo sea reconocido de acuerdo con lo que simboliza esa marca, no solo fue un acto de la historia cristiana, sino que también es parte de las heridas coloniales de los cuerpos de América. *Carimbar* o la marca de fuego, era el acto de marcar a un esclavo con hierro caliente, era una práctica usada para garantizar la legalidad de un esclavo. Es decir “para identificar legalmente la condición de esclavo de quien la llevaba” (2015, p.10).

Esto porque, Coka se desarrolla en una sociedad arraigada en el machismo y el adoctrinamiento de los cuerpos por parte del Estado a mano de la Iglesia. Cacán alude también a esos cuerpos esclavos del poder y sometidos a la censura de cualquier expresividad autónoma. En Ecuador hasta 1997 el ser sexo-genérico era “ilegal” y causa de incluso privatización de la libertad.

Hablar de personas LGBTIQ+ como sujetos, sujetas o sujetos de derechos antes de 1997 no era posible en el Ecuador. El Código Penal, vigente desde 1938, en su Art. 516 consideraba la homosexualidad como un delito a ser corregido con penas de entre 4 a 8 años de prisión. Es decir, las personas LGBTIQ+ eran consideradas delincuentes viéndose obligadas a vivir entre la clandestinidad y la criminalización. (Guevara, 2017).

Para 1997, Coka tenía 7 años y aunque en el Ecuador se haya dado paso a la reformulación de leyes, aun en la actualidad las personas sexo-genérico tienen poca visibilidad además de precariedad de derechos sociales.



Figura 12 *Caín*. Daniel Coka, Registro fotográfico de acción, 2014. Recuperado de: archivo personal del autor.



Figura 13 *Cain*, Coka Daniel. Fotogramas de video, 2014. Recuperado de: <https://cutt.ly/9mDyFHM>

Su trabajo es una exploración constante de la identidad, en la cual la etiqueta cuir (español para queer) ha provocado un intenso proceso de cuestionamiento. Referente a la teoría queer, interés por parte del autor, se menciona a palabras de la teórica Beatriz Preciado, con el fin de complementar a II trabajo del autor: “ya no era el señorito hetero el que llamaba al otro “maricón”; ahora el marica, la bollera y el trans se autodenominaban “queer” anunciando una ruptura intencional con la norma” (Preciado, 2009). Así es, como se inscribe la II pieza a mencionar titulada Reclutamiento (2014) Coka es marcado sobre su cabeza la insignia de QUEER, con un fondo en patrones de camuflaje. Mediante el uso del lenguaje y la escritura, Coka se autodesigna Queer³³. Tomando como analogía a la “militancia”, a un inicio del cual los soldados son cortados sus cabellos antes de entrar, a lo que se consideraría, como un reclutamiento. El artista decide auto designarse y representar al crear una instalación desde el cuerpo y con el cuerpo.



Figura 14 *QUEER*. Coka Daniel. Registro fotográfico de acción. 2014. Recuperado del archivo del artista.

³³ *Queer* es un término que se utiliza para describir orientación sexual, identidad de género o expresión de género (la manera de manifestar la masculinidad o feminidad externamente) que no se adecúa a las normas sociales dominantes. Históricamente, la palabra en inglés se usaba de manera despectiva para referirse a personas dentro del colectivo LGBTQ (lesbianas, gay, bisexual, transgénero y queer). En la actualidad, muchos la utilizan de forma neutral o incluso positiva (BBC Mundo, 2017).



Figura 15 *QUEER*, Coka Daniel. Fotogramas de registro de acción. 2014. Recuperado de <https://cutt.ly/NmJuHj1>

El autor crea una tercera acción pública en la cual, golpea con una correa de cuero su espalda hasta crear heridas. Usando su límite del dolor físico llevándolo al escenario público, que lo transgrede, lo altera. Esta acción tuvo como consecuencia resistencias de carácter moral por parte de la ciudadanía. Ya que: “el dolor que Coka manifiesta en esta acción está directamente relacionado con el rechazo de una sociedad y una familia a su condición sexogenérica diversa. Coka se azota como si estuviera pagando una culpa, una deuda por ser diferente” (Reinoso, 2015, p.95).



Figura 16 *Ejercicios de reclutamiento 1.* 1., Coka, Daniel. Fotogramas de registro de video, 2015. Recuperado de <https://cutt.ly/rmDy6t6>

La cuarta acción que Coka propone es bailar sobre grasa de cerdo y cera de piso, quien interviene el espacio usando un conjunto de patrón en camuflaje y unos zapatos de tacos altos. En lo cual se mueve, bailando, se cae una y otra vez, creando una repetición (*loop*) irónica del golpe, de la pérdida de control y de la acción como mecanismo inestable existente en la comunicación.



Figura 17 *Ejercicios de reclutamiento 1.2.*, Coka, Daniel. Fotogramas de registro de video, 2015
Recuperado de <https://cutt.ly/FmDudOG>

La quinta pieza tiene como escenario al mercado 9 de octubre, de la ciudad de Cuenca, Ecuador. El mercado es un escenario donde transitan cuerpos diversos, además del trabajo sexual, alcohólicos, mendigos, ladrones; un espacio de pequeñas economías, de subsistencia: vendedores ambulantes, comerciantes menores habitan este sector de la ciudad, rodeado de infraestructuras como moteles precarios, peluquerías antiguas y una sala de cine XXX, clausurada inicios del siglo XXI. De igual forma, sus alrededores están repletos de tiendas populares de fiesta que ofrecen decoraciones y artefactos para quince años, matrimonios y bautizos. En este sentido, Coka se alquila un vestido de quinceañera, usándolo –con la espalda lacerada-, divaga en la plaza del mercado, alimentando palomas, brindando con champagne *Grand Duval*³⁴, invitando al público a acompañarlo. Considerando todas estas características, los símbolos que contiene el lugar y el propio “yo”, en diálogo con códigos que son asignados hacia la feminidad.

³⁴ Es un tipo de champan rosa espumoso usado en fiestas de quinceaños, es popular en la región sureña de los Andes como Ecuador y Perú.

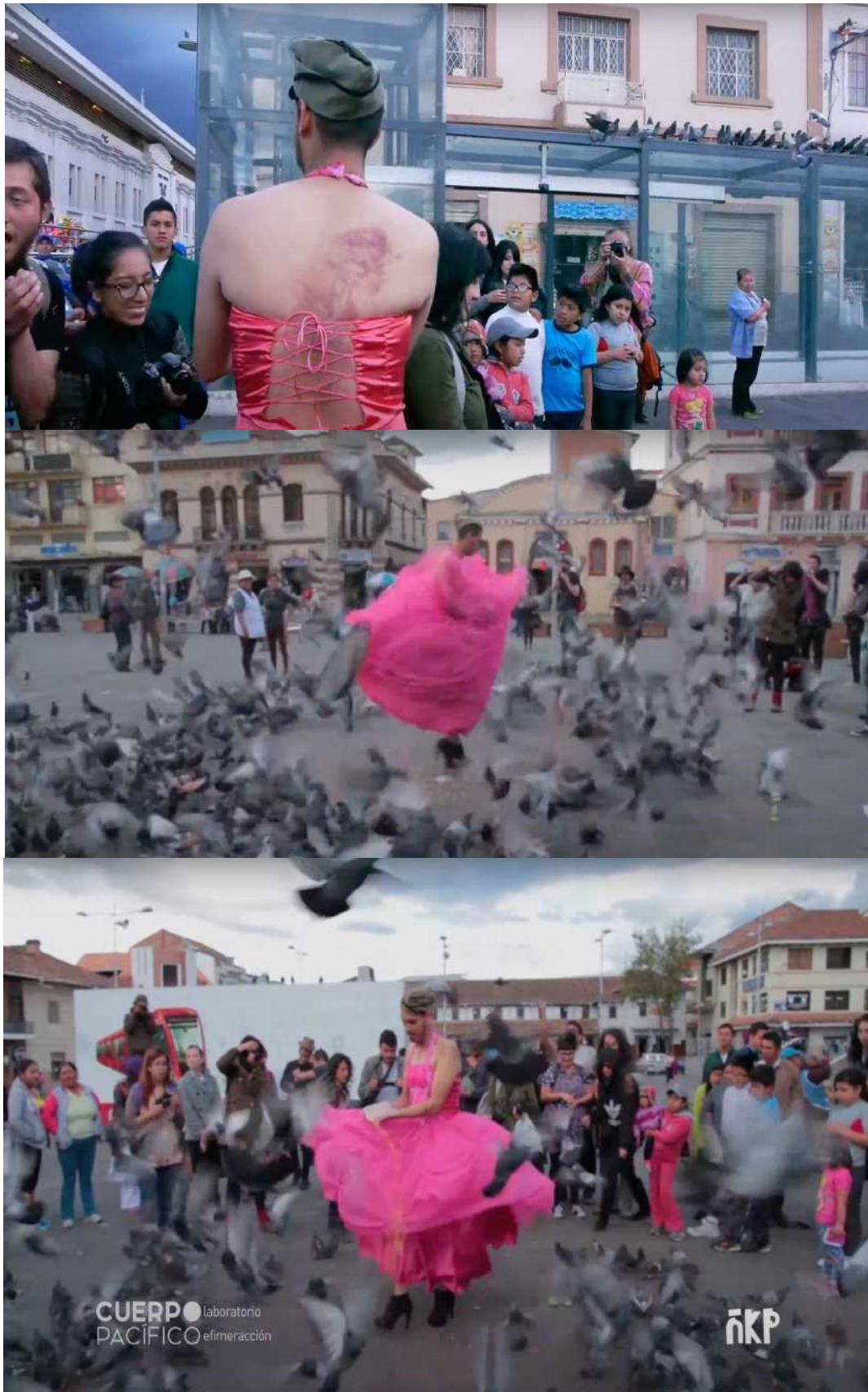


Figura 18 *Ejercicios de reclutamiento 1.3*, Daniel Coka, Fotogramas de registro de video, 2015.
Recuperado de <https://cutt.ly/PmDuh2s>

2.2. Caín en el escaparate.

Durante los días 8, 9, 13 y 15 de junio de 2016, en la ciudad de Cuenca- Ecuador, se presentó la exposición individual de Daniel Coka titulada: *Caín, cuerpo en vitrina*, en la cual el autor crea cuatro piezas de performance instaladas en dos vitrinas con vistas al centro económico y social de la ciudad de Cuenca-Ecuador. Al tener dos vitrinas disponibles de exposición: la primera mostraba acciones en vivo y la segunda reflejaba siete videos a gran formato de piezas mencionadas en el capítulo anterior. Es pertinente mencionar que el artista tuvo el trabajo de no solo generar las piezas, sino además de ambientar el espacio para la exposición. En este sentido se puede pensar el trabajo del artista no solo desde el campo del arte, sino también, el arduo trabajo de gestor-artista. La falta de recursos en los espacios públicos de cultura hace que el artista también se encargue de otros puntos para cumplir la meta de exponer. La producción de arte en este caso va de la mano con la gestión cultural.



Figura 19 Exposición de *Caín*. Vista exterior de la vitrina. Registro, 2016. Recuperado del archivo del artista.

Creando una instalación con performance y video, en los bajos del edificio mayor de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, ubicados en el centro histórico, Dicha exposición de performance tenía el objetivo de mostrar acciones pensadas desde el encierro y desde la acción repetitiva. En este caso, el estado mental y físico por parte de Coka podría verse vulnerado, en la cual se expone a través de una vitrina. Las cuatro acciones que se realizaron en vivo durante estos días fueron un trabajo de exploración sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo por parte del autor, denominadas con los nombres de: *Salud a la vida*, *S/T*; *El Beso Eterno* y *Acción para olvidar*; serán a continuación presentadas por medio de fotogramas extraídos de videos registros que dan fe del acontecimiento de las acciones realizadas en vivo, además de fotografías recuperadas del archivo personal del autor. El 8 de junio de 2016, se gesta la primera acción en vivo denominada *Salud a la vida*, en la cual se presenta Daniel Coka en cuerpo presente, a través de una vitrina que separa al público que su espacio para accionar. Hay 4 botellas de licor, un cuchillo afilado, Coka extiende los dedos de su mano izquierda sobre el piso y apuñala con el cuchillo, rápido, en los espacios entre los dedos. Cada vez que falla y se corta, ingiere un trago de licor de una de las botellas, se detiene. Usa otro elemento, en este caso, un espejo, se observa, con una tijera y una afeitadora corta su cabello y rasura su vello púbico. Se muda de atuendo, desde una gabardina gris a un vestido neutro color gris. Regresa al piso y agarra el cuchillo, apunta sobre su mano izquierda, rápido, se corta los dedos, traga otro bocado de licor, cuanto más borracho está, más posibilidades tiene de apuñalarse. Su mano en cierto punto comenzó a sangrar demasiado, sin embargo, la acción continuó durante varias veces más, insistente. Casi a las tres horas de estar presente, sumido en una borrachera sale de escena y pierde conciencia en el fondo del establecimiento. Luego de varios minutos dos de los espectadores atentos deciden ingresar al inmueble, en lo cual encuentran a éste y deciden irrumpir el evento como dado por terminado la primera acción. El autor estaba sumido en un estado de shock, además de la intoxicación producida por la alta gesta de alcohol, hizo que se encuentre en un estado de impresión que rompió en llanto durante horas.

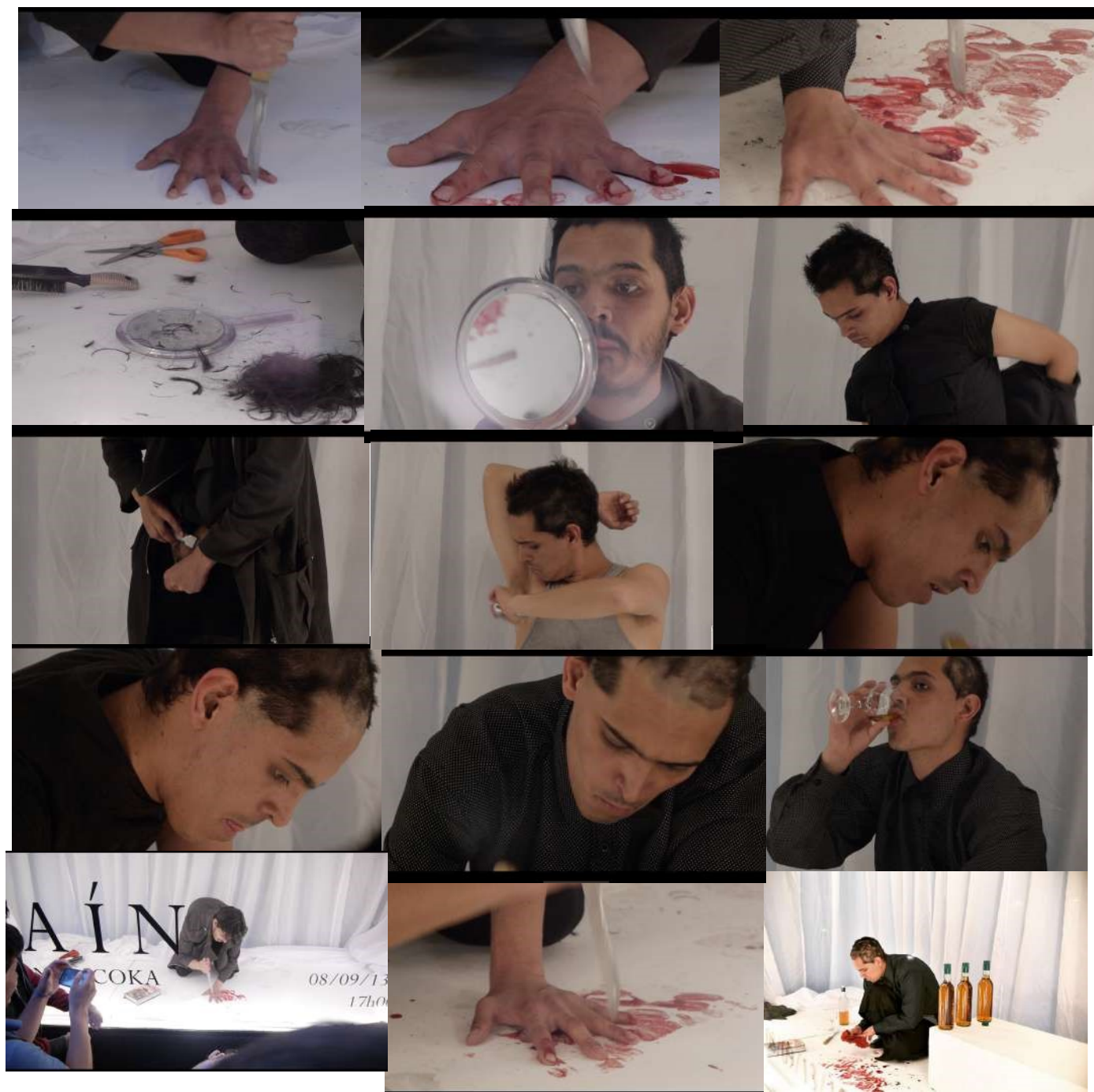


Figura 20 *Salud a la vida, Coca*, Daniel. Registro fotografico de la accion, 2016. Recuperado del archivo del artista.



Figura 21 *Objetos remanentes de la acción Salud a la vida*, 2016. Recuperado del archivo del artista.

El 8 de junio del 2016, se gesta la segunda acción en vivo, en este proceso, decide el artista salir del escaparate e intervenir la fachada externa del inmueble. Vestido con un traje de quinceañera de color rosa pinta la puerta del establecimiento con una brocha fina, durante 4 horas, del mismo color de su vestido. Sincronizado el gesto de Coka se presenta en la primera vitrina la colección de videos mencionados previamente. Creando por medio del sonido emitido, por parte de los videos, además del sonido ambiental de la urbe creaban un ambiente peculiar. En este caso el artista intenta usar el gesto por parte de la acción, pintando la puerta en completo silencio, de brochazo y brochazo, desde una pequeña acción usando una herramienta inadecuada para la magnitud de una puerta de más de 3 metros de alto. Marca con su gesto un espacio institucional de la ciudad intenta metafóricamente dejar un remanente de su propia presencia interviniendo y haciéndose presente. Usando el rosa a primera instancia desde lo comúnmente referente a lo femenino. En esta situación es interesante el uso del video en el cual, se podía observar a modo de una instalación complementaria a la acción ejercida en vivo, los cuales emitían sonidos de golpes, rezos, aplausos referentes a las imágenes proyectadas, creando un ambiente.



Figura 22 S/T. Registro fotográfico de acción. Coka, Daniel. 2016. Recuperado del archivo del artista.



Figura 23 *S/T*. Registro fotográfico de acción. Coka, Daniel. 2016. Recuperado del archivo del artista



Figura 24 *S/T*. Registro fotográfico de acción. Coka, Daniel. 2016.
Recuperado del archivo del artista.



El beso infinito es la tercera acción en vivo generada el día 13 de junio del 2016. La acción consistió, con el uso de 4 lápices labiales color rojo carmín, en Coka besando el vidrio de toda la vitrina en el cual él se encontraba. Vestido con un traje de camuflaje y zapatos de tacones altos durante cuatro horas usaba los lápices de labios para pintarlos y luego impregnar sobre el vidrio. A las 3 horas de continuos besos sobre el vidrio, con los labios irritados, el cuerpo del performer comienza a debilitarse, así es como algunos de los espectadores intervienen por el exterior y también impregnan sus besos en el vidrio, creándose una comunicación de gestos por parte del artista y el público. La acción culmina a las 4 horas luego de que el artista relleno todo el espacio con sus besos, agotado, de repente un transeúnte anciano se acerca y besa a Coka a través el vidrio.

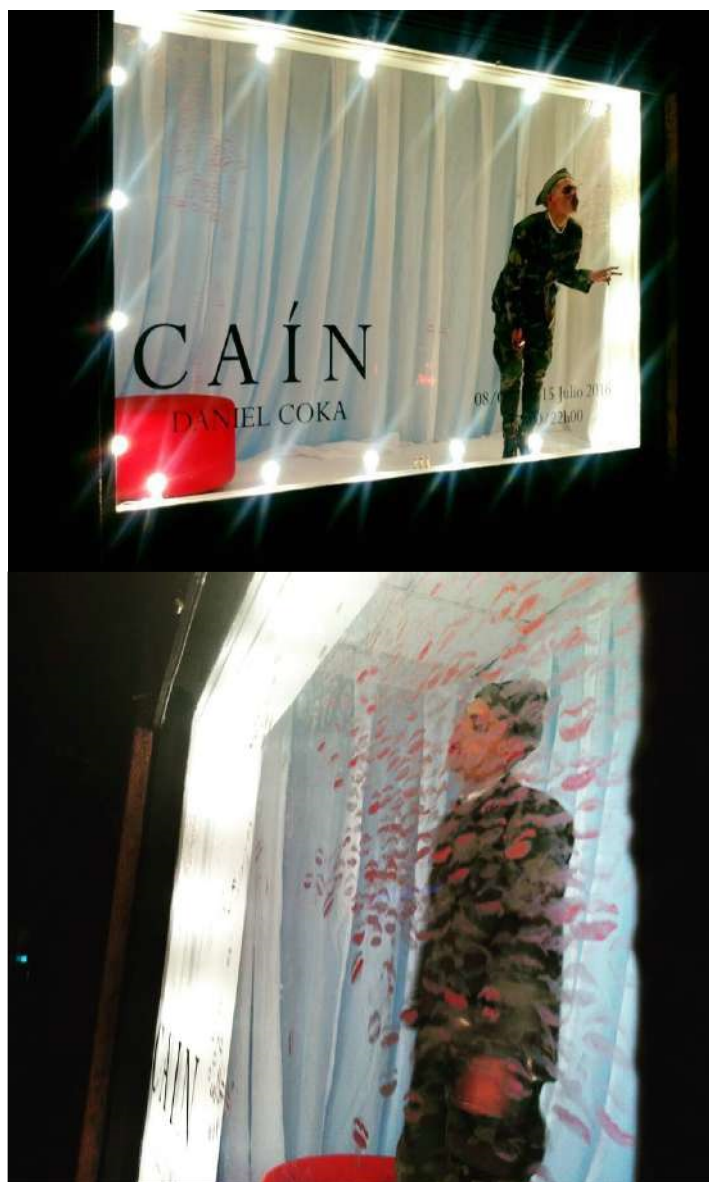


Figura 25 *El beso infinito*. Coka, Daniel. Registro fotográfico de acción, 2016.
Recuperado del archivo del artista.

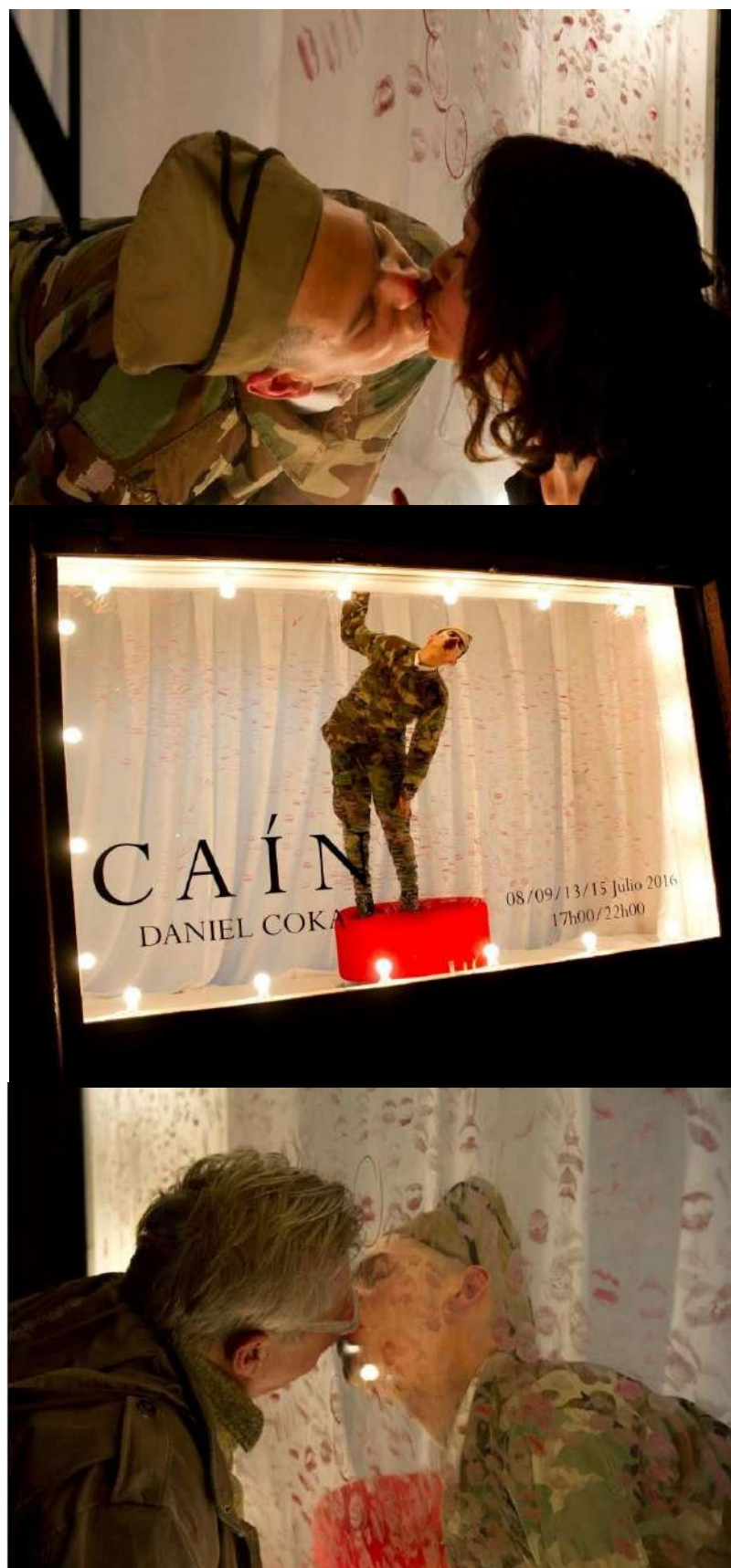


Figura 26 *El beso eterno*. Coka, Daniel. Registro fotográfico de acción. 2014.
Recuperado del archivo del artista



La cuarta y última pieza por parte del autor es denominada *Acción para olvidar*, en la cual, por medio de la escritura, durante 4 horas consecutivas, Daniel Coka escribe en hojas “debo dejar de ser...” y lo completa con los sinónimos usados como despectivos para los homosexuales por parte de la sociedad local. Simulando las prácticas escolares para el aprendizaje por medio de la repetición en la escritura, escribe, transcurridas las 4 horas, se han llenado más de 40 hojas. Coka las adhiere una por una sobre el vidrio, la gente del exterior se acerca a leerlas.



Figura 27 *Acción para Olvidar*. Coka, Daniel. Registro fotográfico de la acción, 2016. Recuperado del archivo del artista.



Figura 28 Remanente de Acción para Olvidar. Coka, Daniel. Tinta china sobre papel, serie de 45, 2016. Recuperado del archivo del artista.



Figura 29 Vista exterior de la vitrina de la exposicion *CAÍN* de Coka, Daniel, 2014. Recuperado del archivo del artista

Conclusiones y Recomendaciones

El *performance* o arte acción es un espacio de diálogo diverso y amplio donde podemos reflexionar sobre el arte y la relación de cómo lo percibimos. Es necesario entender que el cuerpo es una construcción de referencias sociales, es así como constantemente modificable, y sobre todo, adaptable a diferentes situaciones. El performance en su definición es complejo de entenderlo a primera instancia, desborda su significado y se encuentra en constante cambio a mano del arte visual. En este proyecto se ha podido reflexionar alrededor de prácticas de performance situándolos en una historicidad, en lo cual, sus orígenes, como se ha manifestado, no pretenden situarlo en un solo lugar del mundo, sino mas bien hablar de una practica que muchos artistas a mediados del siglo xx recurrieron con el fin de poder encarnar sus ideas y convertir su vida en eje de creación. En este sentido, el uso del cuerpo del artista se presenta como sujeto político. Un artista que usa su cuerpo latente, un cuerpo que dice “estoy aquí y estoy vivo”, es así como la practica de performance es un arte del yo, en el cual el tiempo, el espacio, la relación con el publico crean un encuentro de emociones y experiencias, en un arte vivo. Se ha presentado y reflexionado frente a obras de arte en la historia, en las cuales, los artistas han sabido unir arte y vida. El uso de sus cuerpos ha intentado reencarnar ideas de un mundo violento, en lo cual ellos, han leudado sus pensamientos desde la resistencia. Esta misma que ha desembocado en la practica de la performance y el uso del cuerpo en varias situaciones, atentando muchos incluso sobre sus propias vidas. Es así, como teóricos del arte y de la historia han sabido usar estos ejemplos para pensar al arte involucrado en otros campos de la vida, dejando pensar que dicha practica ofrece un sin numero de diferentes maneras de apreciar y concebir el arte el día de hoy.

Al aceptar así a mencionada practica como un sistema de aprendizaje, retenimiento y transmisión de conocimientos se podría mencionar a los estudios de performance con un ideal de expansión de conocimientos por medio del uso del cuerpo. En este sentido el cuerpo por medio del arte puede ofrecer un espacio para explorar, su gestualidad es un campo del cual se puede aprender y reconocer. Es así, como el autor de *Prácticas Suicidas* presenta por medio del uso de su cuerpo y el video una colección de piezas de arte acción, en las cuales, el dolor es indudablemente presente sobre su trabajo. Por medio de prácticas de riesgo, Coka a veces



usa elementos de travestimiento, otras de dolor físico, usando estos mecanismos para representar su sentir en el cuerpo social. Su dolor, aunque se manifiesta desde su propio cuerpo, se conecta con el espectador al irrumpir la esfera pública, generando encuentros en los cuales, los espectadores son vulnerados por el cuerpo del autor, que en sumo riesgo presenta acciones relacionadas al dolor y su resistencia física en el espacio y el tiempo. El gesto de su cuerpo como modo de comunicación disidente y de desobediencia se presente frente a un sistema que se considera sumamente violento, opresor y criminal.

Por otro lado, con este proyecto el autor ha podido estudiar mas a fondo la práctica de performance, encontrándose este mismo con información que ha sabido aportar a dicha investigación, dando así un acercamiento mas profundo para el entendimiento de propia praxis. Es indudable que Coka no haya tenido un proceso de catarsis en sus acciones, puesto de afrontarse a límites mentales acompañados al dolor, que de cierta manera se permitirán decir que llegan a estar en purga. En lo que compete al trabajo del autor en el segundo capítulo se puede observar, que, su enfoque ha sido una practica desde el uso de su cuerpo, en lo cual, el debate que plantea es por medio de mecanismos de visibilización, al colocarse en vivo en el escaparate pudo experimentar en un tiempo real su cuerpo presente, pudo de cierta manera explorar límites físicos y mentales.

Se mencionará varias recomendaciones para los lectores por parte del autor, quien desde su propia práctica y experiencia ha podido reflexionar sobre la performance:

1. Dentro de la práctica de performance existe un sinnúmero de acciones que contienen tantas correspondencias formales unas con otras, tantas reincidencias en gestos, materiales, planteamientos y discursos tan repetidos excesivamente y que han cometido los otros. Es así como se deberá tener en cuenta la incesante repetición del gesto en la creación de performance, es decir que estos gestos no se deben convertir en recursos repetitivos. Por ejemplo, a veces vestirse con un tono rojo para hacer una acción no tiene que simbolizar pasión o amor específicamente, he aquí el trabajo del artista para pensar creativamente para crear cosas que no caiga en estereotipos, a menos que, la acción amerite la misma reflexión.



2. La violencia y el desnudo explícito aluden, el día de hoy, al uso repetitivo en la práctica de performance, aunque a primera instancia pueden ser un acercamiento y exploración por parte del artista de performance. Sus usos se ven en la actualidad como un *uniforme del performer*, no se trata de prohibirlo ni por lo mucho menos poner en balanza ningún término de valor, sino más bien, se debe catalogar los usos pertinentes de los mismos, puesto que se puede caer en un simple gesto reflejado en sensacionalismo.
3. Los soportes de video y audio como testimonios y dadores de fe de un acontecimiento, en este caso, el registro audiovisual debe tomarse en cuenta, si el artista cree de importancia, se tomarán las debidas necesidades para crear un equipo técnico que pueda ejercer dicho proceso. El artista al estar performando, con suma atención en su acción, podría pasar por desapercibido el trabajo técnico que amerita registrar de manera adecuada, sin perder ningún detalle. Se aconseja mantener una relación próxima al camarógrafo, quien deberá recibir órdenes de lo importante a registrar, ya sea usando los planos cinematográficos adecuados y el sonido ambiental o pos producido pertinente,
4. El cuidado del cuerpo es otro punto específico, se debe tener en cuenta al momento de aventurarse a la creación de una acción el riesgo que ésta pudiese involucrar. El cuerpo del performer se puede ver afectado sin las herramientas adecuadas. Hay acciones que tienen un cierto tipo de riesgo, incluso poniendo la vida de la persona en peligro. Es por esto por lo que se deben tener los cuidados necesarios del autocuidado. La disciplina de la exploración corporal como recursos de cuidado, además de la ingesta de alimentos adecuados previos y posteriores a la acción, o incluso, en algún caso pertinente, tener en cuenta, un grupo de paramédicos quienes, podrían ser de gran ayuda para la persona, quien decida involucrarse con alguna acción de performance.
5. Existe el lema en la práctica de performance del no límite, sin embargo, es pertinente mencionar que de ninguna manera se pretende influenciar sobre el atentado de la vida



en cualquier individuo. La performance es un arte del individuo, por lo cual, el cuerpo que indague sobre esta práctica decidirá que límite imponerse teniendo en cuenta las consecuencias de sus propios actos.

Para finalizar el arte de performance brinda un futuro de buena salud, en la actualidad hay un sinnúmero de personas que se interesan por dicha práctica dentro de las artes visuales, por lo cual, se aconseja mantener siempre la apertura al aprendizaje continuo por medio de la exploración y la investigación.

Anexos

En este apartado se presentan fotografías que remiten a la exposición de *Caín* por parte del autor Daniel Coka, además de documentos como recortes de prensa que dan testimonio del trabajo creado.



Figura 30 Afiche de la exposición *Caín* de Coka, Daniel 2014. Recuperado del archivo del artista

*El afiche fue diseñado a partir de una fotografía registrada por parte de Daniel Coka. La misma que fue hecha en un viaje familiar, con sus padres, en una carretera rural del austro ecuatoriano encontraron a un cordero agonizando con todo su sistema digestivo destruido.

Yo, *Daniel Fernando Coka Pizarro* con C.I 0103948469 declaro mediante esta carta que:

- Me hago responsable de cualquier tipo de lesión y daños que pudiera causar tanto a mi persona como a terceras personas durante el desarrollo de las acciones artísticas programadas en el proyecto "CAÍN" veladas de acción, del 8 al 15 de julio, en la sala "Subsuelo" de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay (CCENA).
- Las obras a exhibirse durante "CAÍN" tanto a nivel de registro cuanto aquellas acciones en vivo, han sido seleccionadas por mi persona sin que haya mediado una relación curatorial con la CCENA, ni conocimiento previo por parte de la institución sobre los contenidos de las acciones a desarrollarse en vivo.
- Me comprometo a guardar la integridad de las instalaciones y equipos que han sido facilitados por la CCENA, y por lo tanto me comprometo a no realizar acciones que puedan ponerlas en riesgo (fuego, agua, uso de armas, etc.)
- Libero de responsabilidad total a la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay y a sus colaboradores de las consecuencias que podrían causar mis actos y opiniones durante el proyecto "CAÍN".

Y para que quede constancia firmo en Cuenca, a los ocho días del mes de julio de dos mil dieciséis.



Daniel Coka Pizarro

Figura 31 Carta de compromiso para la exposición *Caín*, 2016. Recuperado del archivo del artista

*Documento impreso solicitado por parte de la CCA del Azuay, al segundo día de la exposición *CAIN*, dado a los acontecimientos sucedidos el día de la inauguración de dicha exposición.



Figura 32 *Vistas frontales de las vitrinas de la exposición de CAIN.* Coka, Daniel. 2016. Recuperado de l archivo del artista.

Cuenca, sábado 16 de julio de 2016 • www.elmercurio.com.ec • bsanmartin@elmercurio.com.ec

EL MERCURIO

SHARE

LIBROS RECOMENDADOS DE LA SEMANA

POESÍA (EDICIÓN BILINGÜE)
AUTOR: MICHEL HOLLERBACH
EDITORIAL: ANAGRAMA

LA NOCHE DE LA USINA
AUTOR: EDUARDO SACHERI
EDITORIAL: ALFAGUARA

YO ANTES DE TI
AUTOR: JOJO MOYES
EDITORIAL: SUMA

5A CULTURA

Daniel Coka explora el dolor para provocar reflexión, en "Caín"

Violencia denunciada con performance

■ ■ ■
"El arte es mi fuente para reivindicar, tiene como fin ser un arte visceral", dice artista visual.

■ ■ ■
"Caín", es una muestra de arte en acción de Daniel Coka: la noche del pasado miércoles, vestido con traje militar y zapatos charolados de tacón, femenino, y ubicado dentro de una improvisada "vitrina" con un ventanal hacia la planta baja del edificio de la Casa de la Cultura, Coka pintó sus labios con rouge del maquillaje femenino y los imprimó en el cristal de esta ventana, durante cinco horas. Coka es artista visual y realiza acciones performáticas, el performance es una muestra escénica que suele basarse en la provocación, diferenciándose del teatro en que los performances no son actuados. Su meta era resistir cinco horas dentro de esta "caja"; algunos se detenían: unos cuantos con actitud hostil, pero otros, como una chica, lo hicieron para compartir un beso a través del vidrio.

"Tal vez una muestra de lujuria, un lado íntimo que otros ocultan, el mensaje de ser más reales en una época digital en que está muriendo el verdadero amor", opinó Diego Molina, estudiante de ilustración digital.

"Raro, original, diverso,

inesperado el beso de la chica, un planteamiento conceptual interesante", plantearon Juan Colacioppo, Julián Cancibal y Lumile Wiltratte, turistas, de Argentina los dos y ella de Francia, respectivamente.

Mientras, a lado de un ventanal, se proyectaba un video del mismo artista con otras dos acciones performáticas: el uno, filmado en vía pública, vestido así mismo, de soldado, azotándose la espalda desnuda con gruesa correa y en el otro, intentando caminar, con tacones de mujer, sobre una superficie cubierta con un plástico humedecido con alimentos en el piso: caminar, imposible, siempre caía o patinaba.

Concepto

"El arte es mi fuente para reivindicar, denunciar, exponer, tiene como fin ser un arte político, visceral", explica Coka, pero no incursiona -al menos por ahora- en la pintura o la escultura. Lo que se ve de sus obras, no necesariamente significa lo que parece a primera vista.

Su propuesta es un planteamiento desde el dolor, la resistencia corporal, explorar lo que unos llaman pecado. Su personaje de indumentaria militar y zapatos de tacones no es, sin embargo, una burla a la milicia, sino el querer deconstruir una figura del núcleo de poder y luego ver la reacción del público.

Besar el cristal, en cambio fue una conmemoración a la artista del performance María Teresa Hincapié, fallecida

Una joven comparte un beso a través del cristal con el artista durante su actuación performática, la noche del jueves; resistió cinco horas de improvisada vitrina. ■ ■ ■

recientemente, e interrogarse sobre los roles socialmente impuestos a la mujer.

A la vez, el nombre de la propuesta "Caín", evoca al ser marcado, al raro, "por eso muchas personas pueden sentirse Caín", expresa.

En otro acto performático, ponía su mano abierta sobre una mesa y hacía saltar la punta de un cuchillo por entre los dedos de su mano y en ocasiones se cortó. Anoche tenía previsto presentar la última actuación de esta serie de obras. (AVB)-(I)

EJERCICIOS DE RECLUTAMIENTO

Si se ve a un adulto castigando a un niño con una correa nadie se cuestiona; si se ve agredir a una mujer, quizás nadie interviene, pero a algunos les pareció anormal ver a alguien azotándose las espaldas desnudas con una correa, en la vía pública.

Cuestionarse la violencia, dice el artista Daniel Coka, es lo que se propuso con esta acción performática titulada "Ejercicios de reclutamiento", aunque no se propuso criticar a la milicia, a pesar de estar vestido de soldado ni de denunciar malos tratos a soldados.

El origen de la práctica fue más bien casual, al hacer ejercicios performáticos "con objetos encontrados", él encontró una correa y se le ocurrió plantearse esta interrogación a la violencia, aunque a través de su propio dolor. (AVB)-(I)

Pintora le da colores a su andar migratorio

Alena Kárpava pinta inviernos de cielo amarillo y piso de hielo; prados, también amarillos, impresionistas -que estimulan el sentido de la visión-; un árbol diseccionado hasta encontrar su alma y su sangre; paisajes de estepa y de montaña, como el desfiladero que atraviesa el tren de Don Eloy, por la senda que trepa a la Nariz del Diablo...estas son algunas de las obras de la artista, que se hallan expuestas en el centro cultural República Sur, donde inauguró su muestra, el pasado jueves por la noche.

La artista cuenta que llegó a esta muestra tras dos años de recorrido por Finlandia, España y Ecuador, un proceso migratorio desde su patria, Bielorrusia (o Bielorrusia, la ex República de la Unión Soviética), cuya alma tampoco olvida, pero además trasunta un gusto por los impresionistas, como Joaquín Sorolla, al que admira. (AVB)-(I)

entrevista RS

REPUBLICA SUR

Daniel Coka: el cuerpo en vitrina

Eran las 5 de la tarde de un viernes. Varios transeúntes detenían su paso (algunos por minutos, otros por horas) frente a una vitrina iluminada en una de las calles más concurridas del Centro Histórico de Cuenca. Desde lejos, lo único que se veía era la expresión de sus rostros que cambiaba minuto a minuto, se deformaba a medida que se acercaban al cuerpo que se exponía del otro lado del vidrio: Daniel Coka, un joven artista transgresor, conmovía y enfrentaba los prejuicios de la ciudad con CAÍN, una muestra de arte acción que recopilaba su trabajo de los últimos años.

A propósito de las cuatro acciones que comprendieron la exhibición, entrevistamos a Daniel para conocer a profundidad lo que implica su trabajo con el cuerpo y el camino que va tomando la performance, ese lenguaje tan versátil, para su obra y para el panorama del arte contemporáneo en Cuenca.

Preséntate para nosotros: ¿quién es Daniel Coka?

Yo soy Daniel Coka. Tengo 25 años, llevo trabajando aproximadamente 4 años con la performance, que me interesa particularmente como lenguaje dentro del arte contemporáneo, aunque también he experimentado con

Figura 33 Recorte de prensa sobre la exposición *Caín*. Periódico *República Sur* (impreso), 2016. Periódico *El Mercurio*, 2016. Recuperado de: <https://cutt.ly/imJiJCS>



Bibliografía & Web

ABRAMOVIC, Marina. (2016) Walking through walls, NY, Crown Archetype.

ALCÁZAR, J. (2014). Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad. México, Siglo XXI editores.

ALCÁZAR, J; FUENTES, F. (2005). Performance y arte-acción en América latina. México: Citrus. Ex Teresa. Ediciones Sin Nombre.

ANDRADE, V. (2009) Prácticas Suicidas. Valeria Andrade / Pedro Cagigal, Manifiesto Suicida. La Selecta, cooperativa cultural.
Recuperado de: <http://www.laselecta.org/2009/05/practicas-suicidas-valeria-andrade-pedrocagigal/>

ARTENET, Body Art, 2021 recuperado de <https://www.artenet.top/body-art/>

ARTISHOCK Revista, (2021), Maria Teresa Hincapie, archivo 1980-2008, recuperado de <https://artishockrevista.com/2021/02/01/maria-teresa-hincapie-archivo-1980-2008/>

AUSTIN, J. (2008) Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones, Barcelona, (pág.47).

AUGUSTOWSKY, G. (2012), El Arte de la enseñanza, Buenos Aires, Argentina, Paidós.

BANREP Cultural, Marina Abramovic, 2017. Recuperado de: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Marina_Abramovi%C4%87

BARTHES, R. (1982) L'obvie et l'obtus. Paris., Editions du Seuil. (pg. 148).

BAUDRILLARD, J. (1978) Cultura y Simulacro, pg. 6 Recuperado de: https://www.ucursos.cl/usuario/8c884c218360cd1a814d73bccaf3ff9a/mi_blog/r/culturaysimulacro_jeanbaudrillard.pdf.

BBC News, (2017), Pansexual, intersexual, 'queer', homosexual, transexual... ¿cuántas formas hay de definir la identidad sexual?, recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias38995644>

BEAUVOIR. S. (1949) El Segundo Sexo, Madrid, 6ta edicion (2015). Catedra Ediciones. Recuperado de: <https://cursoshistoriavdemexico.files.wordpress.com/2018/09/beauvoirsimone-de-el-segundo-sexo.pdf>.

Recuperado de https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexo.pdf



BENJAMIN, W. (2003) La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica. Editorial ITACA, Mexico. Recuperado de: https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf.

BENJAMIN, W. 2016, La Obra De Arte En La Época De Su Reproductibilidad Técnica (Spanish Edition) Recuperado de <https://bookshop.org/books/la-obra-de-arte-en-la-epoca-desu-reproductibilidad-tecnica-spanish-edition/9781539499862>

BERARDI, F. (2020), Fenomenología del fin: Sensibilidad y mutación. Buenos Aires Argentina, Caja Negra ediciones.

BOURRIAUD, N. (2008). Estética Relacional. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora. recuperado de: <http://www.perrorabioso.com/textos/Estetica-relacional-Nicolas-Bourriaud.pdf>

BURGOS, H. (2016) El Sustrato de performance studies: cercanía y alienación. Entrevista a Richard Schechner por Hugo Burgos. USFQ, recuperado de: [https://revistas.usfq.edu.ec/article/download/post\(s\).Volumen2.Agosto2016.PRAXIS.RichardSchechner](https://revistas.usfq.edu.ec/article/download/post(s).Volumen2.Agosto2016.PRAXIS.RichardSchechner).

BUSTAMANTE, M. (2004) Picardía Femenina, Recuperado de : <http://revista.escaner.cl/node/383>.

BUTLER, J. (1990). Actos performativos y constitución del género : un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista*. Tomado de Sue-Ellen Case (ed.), Performing Feminisms : Feminist Critical Theory and Theatre, Johns Hopkins University Press, 1990, pp . 270-282. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/adc4/b06b1cd94e31d1f4468c504fe6247e8e15b5.pdf>

CALVOS, M. (2015) Op Art. Historia-arte. Ha! recuperado de: <https://historiaarte.com/movimientos/op-art>

CANAL Christie's (2 de octubre de 2018). An Introduction to Lucio Fontana | Christie's (archivo de video). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1CEz9wfOLrY>

CANAL Encuentros, (4 de agosto del 2017). Dictaduras Latinoamericanas: Ecuador (capítulo completo) - Canal Encuentro [Archivo de Vídeo]. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Ber-JLa5iA>.

CANAL Euve Ceme. (7 de marzo del 2011). Cindy Sherman [Archivo de Vídeo]. Youtube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kxZSmGaFBmk>.

CANAL TATE. Tateshots, 22 sept, 2017, An Introduction to Performance Art | tateshots (archivo de video). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6Z-YZ3A4mdk>.



CANAL TATE. Tateshots, 4 may 2018, Can My Body Be Art? | How Art Became Active | Ep. 2 of 5 | (archivo de video). Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KFvIaVaOmug&t=162s>.

CASTRO, E. (2017) Esther Ferrer, entrevista de Ernesto Castro, recuperado de <https://artishockrevista.com/2017/08/01/esther-ferrer-entrevista-ernesto-castro/>

CCCB, (2016) George Maciunas, artista visual y de performances, recuperado de <https://www.cccb.org/es/participantes/ficha/george-maciunas/12151>

CHADWICK, W. (1992). Crítica feminista: el género como collage. España, Editorial España.

CORTÉS, L., POLANCO, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. & Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performace art. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 10, 9-20. Recuperado de http://artescenicass.ucaldas.edu.co/downloads/artescenicass10_3.pdf.

DANTO, A. (1999) Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Barcelona-España, Paidós. Traducción: Elena Neerman.

DEBORD, G. (1967), La Sociedad del espectáculo, Ediciones Naufragio, Chile. Recuperado de: <http://www.arquitecturadelatransferencias.net/images/bibliografia/debord-sociedad.pdf>.

DEL CASTILLO, 2021, La cultura pop: ¿qué es y con qué se come?, recuperado de <https://medialab.up.edu.mx/noticias/que-es-la-cultura-pop/>

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1972) El Anti Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia, Barcelona, Paidós, 1995. pág. 91.

DEWEY, J. (2008) El Arte como Experiencia. España. Paidós estética. Recuperado de <http://archivos.liccom.edu.uy/Figuras/Dewey,%20John%20El%20arte%20como%20experiencia.pdf>.

DIAMOND, E. (1996) Performance and Cultural Politics, NY, Routledge, pg. 5.

"Epistemología". En: *Significados.com*. Disponible en: <https://www.significados.com/epistemologia/> Consultado: 1 de julio de 2021, 09:12 pm.

FERRIER, J.L. (1975). La Forma y el Sentido. Monte Avila editores, Caracas. (pg. 101-102).



FISCHER-LICHTE, E. (2011). Estética de lo performativo. Madrid, España: ABADA Editores.

FOUCAULT, M. (2002). Vigilar y Castigar. Argentina. Siglo XXI editores.

Recuperado

de:

https://www.academia.edu/9082328/Verdad_y_M%C3%A9todo_I_Hans_Georg_Gadamer

Recuperado de: <https://www.ivanillich.org.mx/Foucault-Castigar.pdf>

FÉRAL, J. (1993). La performance y los “media”: La utilización de la imagen, en PICAZO, Gloria (coord.). Estudios sobre performance, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro.

FERRANDE, B (2009) El Arte de la Performance: elementos de creación. Valencia, España, Ediciones Mahali.

GADAMER, H.G. (1993) Verdad y método, España, Ediciones Sígueme Salamanca.

GEOGHEGAN, V.; WILFORD, R. (2014). Political Ideologies: An Introduction (4th ed.). London: Routledge. (pg. 179–208).

GOLDMAN, B, (2003) Nuevos nombres del Trauma: totalitarismo-shoah-globalizacionfundamentalismo, Libros de Zorzal, Argentina.

GROS, (2016) recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/ccso/v16n30/v16n30a18.pdf>

GUEVARA, P. (2019) Breve cronología en la reivindicación de los derechos de las personas LGBTIQ+ en Ecuador. Kaleidos centro de etnografía interdisciplinaria.

Recuperado de <https://cutt.ly/ymSJUBE>

KONTOVA, H. (1979) “The wound as a sign: An encounter with Gina Pane” FlashArt, 92-93 (Octubre-Noviembre de 1979): 36-37.

KRISTEVA, J. (2004). Los Poderes del Horror. Mexico. Siglo XXI editores.

Recuperado

de:

https://books.google.com.ec/books?id=OaWYOAax7CoC&printsec=frontcover&dq=los+pod+eres+del+horror+julia+kristeva+pdf&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

LACY, S. (2021). In Mourning and In Rage (1977) Suzanne Lacy and Leslie Labowitz. Susanne Lacy. Rrecuperado de: <https://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977>.

LARED21, *Estado uruguayo presenta pruebas sobre participación de 13 militares en el Plan Cóndor*, 2019. Recuperado de <https://www.lr21.com.uy/politica/1400323-uruguaymilitares-dictadura-plan-condor-corte-roma>



LINGIS, A. (1993) Body that touch us. EE-UU Recuperado de: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/072551369303600111>.

MAFFESOLI, M. En el crisol de las apariencias. México: Siglo XXI, 2007.

MASDEARTE, información de exposiciones, museos y artistas. Fluxus, 2021.
Recuperado de <https://masdearte.com/movimientos/fluxus/>

MAI, Abramovic Method, 2020, recuperado de: <https://mai.art/abramovic-method>

Memoria Chilena, (2018) Crisis en el arte y resistencia política. Colectivo Acciones de Arte (CADA), Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3342.html#presentacion>).

MICHELI, M. (2019) Las Vanguardias del Siglo XX. El Sudamericano. Recuperado de: <https://elsudamericano.files.wordpress.com/2019/12/188.las-vanguardias-artc38dsticas.pdf>.

MUCHNIC, Suzanne (23 May 2002). "Niki de Saint Phalle, 71; Artist Known for Large, Colorful Sculptures". *Los Angeles Times*. Retrieved.

OCAÑA, J.C. (2003) La Revolucion Sandinista, Historiasiglo20, recuperado de <http://www.historiasiglo20.org/GLOS/sandinista.htm>.

OLIVERAS, E. (2013) Estéticas de lo extremo. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta.

OXFORD languages, Postmodernidad, 2021
Recuperado de: <https://www.lexico.com/es/definicion/posmodernidad>

PINEDA, A. (2016) Performatividad estética y política del mundo objetual. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Autónoma de Colombia. Bogotá, Colombia. Recuperado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S071871812016000100010&script=sci_arttext&tlng=en

PRECIADO, B (2009) "QUEER", Historia de una "palabra": Parole de queer. Barcelona.
Recuperado de: <https://www.observacionesfilosoficas.net/queer-teoria.htm>

RAE, Sujeción significado, 2021. Recuperado de <https://dle.rae.es/sujeci%C3%B3n>
Consultado: 1 de julio de 2021, 09:10pm.



RAFFINO, M. (2020) FUTURISMO, Argentina, Para: *Concepto.de*. Recuperado de: <https://concepto.de/futurismo/>. Última edición: 24 de julio de 2020. Consultado: 02 de julio de 2021.

RAFFINO, M. (2020) IMPRESIONISMO, Argentina, Para: *Concepto.de*. Recuperado de: <https://concepto.de/impresionismo/>. Última edición: 24 de julio de 2020. Consultado: 02 de julio de 2021.

RUIZA, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Jean Baudrillard. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/ baudrillard.htm> el 21 de junio de 2021
RUSSELL. B. (1963) Diccionario del hombre contemporáneo. Santiago Rueda editores, Buenos Aires. (pg. 84).

STANGRET, L. “La trampa de Kantor”. Catalogo de la exposición de Tadeusz Kantor “la clase muerta”. MUA, Alicante, 2002, p.63.

SCHECHNER, R. (2006) Performance Studies. NY. Taylor & Francis Group(p. 38)
Recuperado de: https://books.google.com.ec/books?id=gJo237orXWQC&printsec=frontcover&source=gbse_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

TATE (2021) about us, recuperado de vease <https://www.tate.org.uk/about-us>)

TAYLOR, D. (2005). “Hacia una definición de performance”. En: Teatro & performance. Revista Picadero, AÑO V (15). Buenos Aires: INT, p.3-5. Recuperado de https://issuu.com/vivianddre/docs/picadero15_-performance_y_teatro

TAYLOR, D. (2015). Performance. Buenos Aires. Asunto Impreso Ediciones.

TAYLOR, D. (2011) Estudios avanzados de Performance. Fondo de Cultura Económica, México.

TORRES, S. (2020). Woman Art House: Lygia Clark. Recuperado de: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house-lygia-clark/>

UNIR Revista, (2020) ¿Qué son los actos de habla y por qué son importantes para enseñar un idioma?, recuperado de: <https://www.unir.net/educacion/revista/actos-de-habla/>.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

VELAZCO, A. 2019. Accionismo vienés, el cuerpo puesto al límite como expresión artística, recuperado de : <https://siglonuevo.mx/nota/1848.accionismo-vienes>

WARR, T. & JONES, A. (2006) El cuerpo del artista. Barcelona: Phaidon.